Jürgen Golte

MOCHE
Cosmología y Sociedad

Una interpretación iconográfica

IEP Instituto de Estudios Peruanos



© IEP Instituto de Estudios Peruanos
Horacio Urteaga 694, Lima 11, Perú
Tel. (511) 332-6194 / 424-4856
Email: publicaciones@iep.org.pe
www.iep.org.pe
Serie: Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, 18

© Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas
Pasaje Pampa de la Alianza 164, Cuzco, Perú
Telf. (5184) 245656 / 245415
www.cbc.org.pe
Serie: Archivos de Historia Andina, 45

ISBN : 978-9972-691-91-1
ISSN : 1019-4487

Impreso en el Perú
Primera edición, abril 2009
1,500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la
Biblioteca Nacional del Perú Nº - 2009-03986

Registro del Proyecto Editorial en la
Biblioteca Nacional del Perú Nº: 10801000900209

Diagramación y Diseño de Carátula: Gonzalo Nieto Degregori

Golte, Jürgen

Moche cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica. Lima, CBC; IEP, 2009. (Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú, 18) (Archivos de Historia Andina, 45)
ICONOGRAFIA; CULTURA MOCHICA; COSMOVISION ANDINA; NARRACIONES MOCHICA; RITOS MOCHICA; PINTURA MOCHICA; ESCULTURA MOCHICA; CERAMICA MOCHICA, SEMANTICA PRECOLOMBINA; PERU

W/01.04.03/F/18

Para
Tania, Adrián, Melissa,
Milena, David, Daniel y Diego.

CONTENIDO

Presentación y agradecimientos

El presente trabajo no hubiera podido alcanzar su forma actual sin la cooperación esencial de diversas personas y amigos de museos y colecciones que ofrecieron su ayuda desinteresadamente. Mi gratitud tiene que dirigirse a ellos primero porque solo accediendo a las colecciones de los museos pertinentes es posible desarrollar una tarea de esta naturaleza. Especialmente la Dra. Manuela Fischer del Museo de Etnología de Berlín, Rocío Aguilar Otsu y Patricia Chirinos Ogata del Museo Larco Herrera en Lima, Francisco Merino del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia en Lima, Toni Kuhn del Museo Grassi en Leipzig, Dr. Elke Bujok del Museum für Völkerkunde en Munich, Jesús Briceño del Instituto Nacional de Cultura en Trujillo; siempre han apoyado de manera decidida mis trabajos y me han facilitado el acceso a la riqueza de sus colecciones. A Ursula Korczok le corresponde mi gratitud extraordinaria. Su labor paciente en la confección de muchas de las ilustraciones de este libro ha sido un apoyo invalorable.

A Pablo Sendón y en especial a mi hermano Winfried les debo gran cantidad de sugerencias porque con una paciencia sin límites han leído mis manuscritos en diversas fases de su desarrollo, y en buena cuenta han contribuido de manera extraordinaria a que el texto pueda aparecer en la forma que ahora tiene. Rodolfo Sánchez ha sido un interlocutor esencial. Muchas de las ideas desarrolladas a lo largo de los capítulos contenidos en este volumen las he discutido primero con él. Es importante saber que se socializó en el sur andino y, por lo tanto, ha resultado especialmente gratificante el diálogo con él, ya que tenía una mirada histórica propia de las interpretaciones de los conjuntos icónicos que venía analizando. Esto también vale para las sugerencias de Verónica Rojas Montes, que sin muchos conocimientos previos me exigía que escribiera un libro comprensible para un público más allá de mis especialidades. Carlos Iván Degregori ha sido un apoyo amistoso especial, ya que me presionó a que escribiera lo que escuchaba cuando explicaba los problemas de interpretación a lo largo de más de un decenio. Sin él solo hubiera seguido dibujando y escribiendo, ya que lo que se presenta acá no deja de ser inconcluso en muchos aspectos, pero él de manera muy decidida me conminó a que pusiera al alcance del público lo ya escrito.

En realidad debería nombrar a muchas otras personas que de una u otra forma han apoyado mis esfuerzos y permitieron que tenga el aliento de larga duración que se requiere en una investigación de este tipo. Solo

quiero mencionar a Edita Vokral aquí, pues sin su apoyo algunas veces no hubiera tenido la paciencia necesaria para proseguir en una tarea que efectivamente es interminable.

Finalmente, tengo que agradecer de manera especial a la Universidad Libre de Berlín la posibilidad de poder dedicar una buena parte de mi tiempo de trabajo a esta materia. Esta clase de análisis no es posible sin un entorno de este tipo, ya que la investigación es un proceso que requiere de tiempos largos de maduración y no puede ser confeccionada en una línea de ensamblaje cronometrada. Por otras razones, igualmente valederas, va mi agradecimiento a la Deutsche Forschungsgemeinschaft (Comunidad Alemana para la Investigación Científica). Sin su financiamiento de partes de esta investigación tampoco hubiera podido culminar lo que ahora presento al juicio crítico de los lectores.

Así que todos los apoyos han sido una condición necesaria para la realización del trabajo. Si el lector descubre errores, sin embargo, la responsabilidad es solo mía.

Lima, abril de 2008
JÜRGEN GOLTE

Parte 1
INTRODUCCIÓN



BOTELLAS DE BOCA ANCHA Y DE ASA ESTRIBO, COMPARACIÓN DE TAMAÑOS (ME BERLÍN VA 18220 y VA 17675) (dib. Golte)

1. Las iconografías andinas y su investigación

Alrededor del año 3000 antes de Cristo la dinámica del desarrollo cultural en los Andes empezó a acelerarse. Especialmente en los oasis alrededor de los ríos que bajando por la vertiente occidental de la cordillera desembocan en el Océano Pacífico, se empezó con la construcción de grandes obras de irrigación. Este hecho y el inicio de construcciones monumentales a finales del arcaico por lo general se toman como punto de inicio de las sociedades complejas en la región. Efectivamente este punto resulta importante para la iconografía, ya que a partir de aquel entonces tenemos un registro constante y relativamente coherente de una visión del mundo que empieza a desarrollarse y a sistematizarse en el espacio de los Andes Centrales.

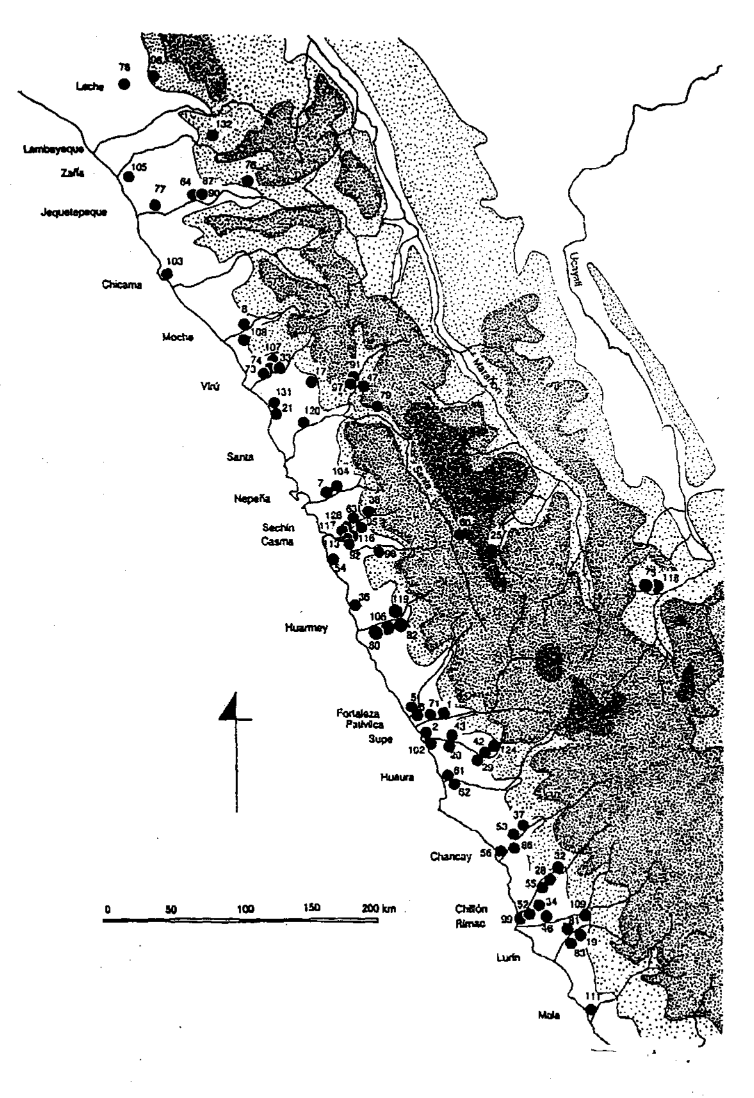


Fig. 1.1: La distribución de construcciones monumentales en el Arcaico Tardío y el Formativo en la costa norte y central (Ulbert 1988: 53).

Sin embargo, hay que asumir que los pobladores americanos cuando empiezan a poblar las Américas llegan con un bagaje cultural bastante diversificado, con formas de organización parental, con mitos y narraciones, visiones del mundo, con instrumentos de trabajo, que en lo subsiguiente los van desarrollando y adaptando a circunstancias históricas y ambientales específicas (Berezkin 2004). Este proceso largo es un punto de partida para comprender las formas en las cuales se reorganizan las cosmovisiones en el paso a las sociedades complejas. Y no solo esto, en aquella época una parte importante de los pobladores americanos ha iniciado

una trasformación antropogénica de su entorno natural: la domesticación de cultivos y animales. El inicio de las sociedades complejas en la costa, solo resulta posible por su desarrollo previo como pescadores especializados a través de un largo proceso de interacción cultural cada vez más diversificado en un espacio social que abarca hasta la Amazonía.

Esta interacción de ninguna manera deja circunscribirse al área costeña y ni siquiera al área centro-andino. Tenemos que ser conscientes de que los inicios de las sociedades complejas en el área norcentral andino se presentan no solo con un ideario bastante desarrollado, sino con ingredientes como plantas domesticadas, técnicas de producción artesanal y agro-ganadera, formas de organización social y probablemente cosmovisiones bastante complejas que ya involucraban una buena parte de lo que posteriormente aparece en la organización social, en la imaginería y en las construcciones monumentales.

Los desarrollos de los milenios previos deben de haber contribuido a la construcción de lo que aparece casi repentinamente en las obras monumentales de los valles de la costa norcentral. Igualmente debe de haber coadyuvado a la ampliación de los sistemas culturales cada vez más complejos en los siglos subsiguientes la comunicación intensa entre sociedades jerarquizadas que tomaron un rumbo similar y otras que no tuvieron que emprender este derrotero, sino permanecieron con formas de organización política y social más simples. Esta ampliación progresiva en las redes de intercambio panandino e incluso amazónico, en las cuales se trocaba materias primas raras, plantas domesticadas, conocimientos e ideas entre regiones distantes entre sí, a partir de aquel entonces se interconecta de tal manera en su dinámica causal, que es difícil separar complejos arqueológicos, identificables por una cierta homogeneidad en los restos materiales como si cada uno tuviera su razón propia de secuencia causal local. Podemos constatar que debe de haber habido sociedades políticamente territorializadas, identidades regionales rastreables en los objetos materiales que acentúan particularidades locales y regionales. Pero al mismo tiempo podemos constatar que el proceso "civilizatorio" es interdependiente en una "esfera de interacción" que, con mayor o menor intensidad, abarcaba una buena parte del continente sudamericano y, probablemente también, lo que se conoce como "Mesoamérica". Esta interacción en una "esfera" tan amplia no presuponía que todas las sociedades interactuantes tuvieran las mismas formas de organización sociopolítica, ni tuvieran modelos homogeneizables en otros campos de la construcción cultural.

El desarrollo de sociedades complejas y estratificadas, en las cuales al lado de agricultores, pastores y pescadores aumentó el número de sacerdotes, administradores y artesanos en la costa pacífica, ante todo tenía su razón de ser en tanto había una necesidad organizativa en la irrigación a gran escala que exigía de un control central para manejar la base productiva de ellas. Sin embargo, una vez que se había producido el invento de la desigualdad, y su inclusión en las formas de comprensión del mundo, el mismo invento podía ser aplicado para manejar de forma parecida procesos que podían ser administrados con técnicas sociales de esta naturaleza. Así que no sorprende el que rápidamente se aplicara estos inventos a la organización del intercambio y la movilización de recursos en áreas en las cuales la irrigación a gran escala no tenía una función central. Estos traslados,

sin embargo, no seguían la lógica de una "difusión", sino más bien de la utilización de un "recurso" por sociedades regionales cuando al interior de ellas se generaba procesos, tanto por dinámica inherente como por inducción exterior, los que hacían oportuno el que se recurriera a ellos. La aparente frontera cultural entre los Andes y la Amazonía, por ejemplo, no significa que no hubieran interactuado –lo contrario resulta ampliamente documentado en el registro arqueológico de la costa pacífica– sino simplemente que la centralización entre las socieda des amazónicas no era practicable como técnica socio-política y, probablemente, no oportuna.

Artesanías como la textilería, la alfarería, la metalurgia, la hechura de mates pirograbados, el trabajo en piedras semipreciosas y conchas marinas, el trabajo en madera, la pintura en las paredes de los templos, la arquitectura, la hechura de relieves en piedra, alcanzaron en pocos siglos una maestría extraordinaria en las sociedades estratificadas y complejas. Habría que indagar por qué, conforme se producía la diferenciación interna de estas sociedades, aumentaba la necesidad de la documentación material de sus idearios. Es que la ausencia de la materialización de un pensamiento no significa que la gente no lo tenga, sino ante todo que las técnicas de traspaso de las cosmovisiones y los conocimientos se basan en otras formas de comunicación, por ejemplo mediante rituales, escenificaciones, discursos. Sin embargo, el desarrollo de las capacidades artesanales y artísticas en las sociedades centralizadas coadyuvaba en una ampliación exponencial de lenguajes simbólicos, que permitían una comunicación y una memorización por intermedio de objetos, sin que hubiera tenido que estar presente un interlocutor. Los símbolos desarrollados se generalizaron en las sociedades costeñas, en la sierra adyacente y, parcialmente, llegaron hasta la región amazónica.

No tenemos una idea muy desarrollada de las razones para el crecimiento exponencial de la cantidad de objetos de transmisión de significados en las sociedades jerarquizadas. Por lo pronto nos parece probable que la misma jerarquización, y el aumento de la cantidad de personas políticamente interconectadas mediante ella, requería del distanciamiento simbólico entre los actores jerárquicamente distanciados. Quizás una pirámide sea un buen ejemplo para ello. Ella misma crea la distancia entre el actor central, quizás también su cercanía simbólica a actores celestes imaginados de los cuales emanaba su poder, y los dependientes reunidos en espacios al pie de la construcción. El objeto ahí permite la manifestación de distancias que en el discurso sería más difícil de mantener.

Lo otro que en este contexto resultaría importante es la centralidad del parentesco en las organizaciones de las sociedades. La idea del parentesco diversificado con antepasados de poder como punto de partida de la jerarquización social, resulta tener otro tipo de presencia justificatoria de distancias sociales. La idea de la complementariedad entre un mundo de los muertos y el de los vivos adquiere en el contexto de mundos sociales diferenciados una importancia mayor, ya que se debe suponer que de acuerdo a rango y diferenciación debería de haber una comunicación específica. No hay que olvidarse que una buena parte de los objetos que hoy nos son accesibles como conjuntos interpretables para la iconografía, proviene de elementos asociados a los muertos en las tumbas.

Todo indica que los productores de las imágenes, o los que encargaban su producción, tenían una intención comunicativa. El mantenimiento de los logros alcanzados y las intenciones comunicativas en un proceso que con certeza no se limitaba a la transmisión de imágenes –sino fue acompañado por una práctica de representaciones actuadas y discursos– deben de haber conducido a una homología entre contenidos comunicados y cosmovisiones desarrolladas. Al mismo tiempo las cosmovisiones y los mensajes deben de haber sido congruentes con las prácticas sociales existentes, las formas de comunicación y las ideas, y deben de haber recurrido a convenciones de transmisión para llegar a ser comprendidos. En este sentido, se puede suponer que las imágenes expresaban las ideas preponderantes sobre el cosmos, la naturaleza y la sociedad. Esto tanto más porque las imágenes producidas en aquellos siglos nunca son obras únicas, sino que siempre se trata de composiciones que se repetían por manos diferentes en sus elementos constitutivos. Podemos asumir entonces, con certeza, que las convenciones simbólicas con las cuales se comunicaban sobre los contenidos del pensamiento han sido ampliamente difundidas, y que eran accesibles a la gente, productores y receptores, en mayor o menor grado. Una difusión tan generalizada bajo condiciones generales de comunicación más bien limitadas deja vislumbrar que en este contexto los cambios, incluso cambios radicales y revolucionarios tanto en las formas de comprender el mundo como también en los lenguajes simbólicos, deben de haberse generalizado con bastante lentitud, y que las formas nuevas quizás fueron desarrolladas a partir del fondo simbólico socializado y difundido con anterioridad.

A pesar de la tendencia a la uniformización inherente a un sistema de esta naturaleza, también existe la posibilidad de la existencia de convenciones particulares e imágenes específicas para grupos sociales, regiones y períodos. La razón principal de aquello se originaba en que la gente de regiones diversas de los Andes debe de haber pertenecido a etnias específicas y sociedades que trataban de distanciarse simbólicamente de sus vecinos, insistiendo en su particularidad. Sin embargo, incluso un proceso identificatorio de esta naturaleza tiene un carácter doble: por un lado quiere marcar las fronteras y la particularidad de un grupo, y por otro lado tiene que expresar esta intención en un lenguaje comprensible a todos.

Lenguajes simbólicos y la necesidad de su investigación

Las culturas andinas han producido a consecuencia de estos procesos formativos iniciales millones de imágenes y objetos, de los cuales han perdurado cientos de miles para culturas particulares, hasta nuestros días. Muchas de las representaciones que hallamos nos parecen inmediatamente comprensibles, porque creemos reconocer en ellos objetos y seres que conocemos: animales, plantas, humanos, edificios y semejantes. No obstante en esta percepción se esconde una falacia. Los objetos y las imágenes creados por los artesanos y artistas andinos no han sido fabricados para nosotros. Tenían como finalidad la construcción de sentido en el sistema cultural al cual pertenecían los artesanos. En este sentido, tenían como función la transmisión de ideas cosmológicas y de comprensión del mundo, con cuyos elementos y reglas generales tanto los productores como los receptores estaban familiarizados por pertenecer a una tradición cultural común.

Si queremos acercarnos a la comprensión de las imágenes tenemos que distanciarnos de una interpretación ingenua, a partir de nuestras propias categorías. Más bien tenemos que asumir que las imágenes pertenecen a un contexto general pensado e imaginado por sus productores, y que nuestra tarea es la reconstrucción de este contexto general, para poder reconstruir, a partir de él, el significado de las imágenes particulares. De este contexto general podemos asumir que estaba construido sistemáticamente, y que atribuía a cada imagen un significado limitado en el contexto y en relación con otros símbolos o imágenes. Podemos suponer, además, que el contexto general se encontraba de acuerdo con las condiciones históricas de la sociedad que se comunicaba con las imágenes.

La base de una comprensión de las interrelaciones entre las imágenes de un grupo, es necesariamente un fondo lo suficientemente grande de representaciones pertenecientes a las mismas convenciones de representación. Cuando disponemos de un tal corpus de imágenes, tenemos que entender la interrelación sistemática entre los elementos y símbolos de las representaciones. Para ello existen sin duda alguna posibilidades diversas. La agrupación de imágenes repetidas frecuentemente con elementos constitutivos invariables, es un paso inicial que no se puede dejar de lado. El paso siguiente sería la observación del eslabonamiento repetido entre los elementos constitutivos de la imagen. Un tercer paso consistiría en relacionar las interrelaciones observadas entre símbolos e imágenes con un modelo de comprensión hipotético. Un paso adicional sería la comprobación de tales hipótesis con el total del material proveniente de un contexto cultural.

Nuestro procedimiento real corresponde con el proceso esbozado; sin embargo, en la realización de tales pasos analíticos surgen dificultades. Una de las causas principales de éstas es nuestro desconocimiento de la jerarquía de los elementos significantes, el peso relativo de aspectos particulares, especialmente en la limitación y contrastación de interrelaciones simbólicas diversas, e incluso contradictorias. No sabemos, por ejemplo, cuando observamos un ser compuesto de cierta cantidad de elementos, cuáles de tales elementos son casuales y sin mayor importancia, cuáles realmente son constitutivos para un tipo de ser, y cuáles finalmente caracterizan un ser individualizable y lo contrastan de otro similar. De igual modo, ignoramos, en composiciones más complejas, los límites de un conjunto simbólico pensados por los productores. Esta y otras dificultades relacionadas hemos tratado de evitar en nuestras investigaciones, iniciando nuestro análisis de un grupo iconográfico con representaciones que contienen asociaciones complejas de muchos seres individualizables.

Esta partida de conjuntos muy heterogéneos, que a primera vista parece irracional, se reveló efectivamente como una posibilidad de dejar de lado una serie de los problemas de comprensión. La idea central era que la reconstrucción del eslabonamiento culturalmente específico de los elementos aislados y símbolos debería resultar más fácil en contextos complejos, más que en representaciones aisladas de elementos simples. En esta situación una imagen con una interrelación intencionalmente construida por los productores, es el mejor punto de partida. El segundo argumento a favor de un procedimiento de esta naturaleza, es que los artistas que crean una interrelación entre diversos elementos singulares tienen que delimitar clara y sistemáticamente los elementos aislados como diversos

para que el observador pueda comprender la construcción de la imagen. Esto significa que la observación de imágenes complejas no solamente deja percibir con más claridad el eslabonamiento de los elementos, sino también las formas de separación y contraste entre elementos que se quiere representar como diversos. Evidentemente este procedimiento tampoco absuelve al investigador de los pasos siguientes de la comparación, de la formulación de hipótesis y su comprobación.

El presente libro es fruto de una tradición larga –ahora de más de cien años– de investigación iconográfica sobre las culturas andinas y, en especial, sobre la cultura mochica. Vamos a exponer más adelante con mayor detalle cuánto es que nuestros métodos se nutren de los trabajos anteriores y en cuáles se diferencian de ellos, incluyendo a los que el autor mismo, desde fines de los años setenta, ha publicado sobre el particular.

A nuestro entender la base del aporte que hay en el presente estudio se debe a una idea sumamente simple. Hasta nuestros días (Bourget 2006, McClelland et alii 2007) se había procedido en nuestros análisis, especialmente de la pintura mochica, pero también en cuanto a la escultura, como si éstas pudieran ser reducidas a los planos bidimensionales, a los cuales estábamos acostumbrados desde el arte europeo y desde la conveniencia que esta forma de exposición tiene para la ilustración de nuestras ideas en libros u otros medios de comunicación. Pero este método, y lo vamos a demostrar, se basa en una idea etnocéntrica y errónea. La cerámica mochica es un medio que construye sentido con objetos tridimensionales. Si no reconocemos aquello, nuestro acercamiento a la comprensión adolece de una falla inicial.

Un modelo para comprender la cosmovisión en las culturas de los Andes Centrales

La gente en los Andes ha desarrollado en su larga historia formas de conceptuar la relación entre los humanos y la naturaleza, y de expresar este nexo en diversas formas que a su vez les permitían desenvolverse en el ambiente y desarrollar sus sociedades y sus vidas. No se pretende acá que estas formas hayan permanecido invariables, ni que hayan sido realmente homologables en todo el espacio andino. Básicamente desarrollamos un modelo con el cual queremos explicar una serie de manifestaciones culturales, imágenes, discursos y actitudes a lo largo de los últimos milenios.

La forma en la cual la gente ha pensado sobre su mundo y su lugar en él, implica el empleo de dimensiones temporales. Mucho se ha debatido sobre las formas lineales y las formas circulares de entender el tiempo (Le Goff 1992). Si bien esto es una abstracción válida y útil, por lo pronto nos quedamos con que la gente en los Andes trabaja con una secuencia temporal ubicada en un pasado, trabaja con una noción de presente, y tiene ideas sobre las formas en las cuales se genera un futuro.

En cuanto a la temporalidad de la construcción del universo hay dimensiones reiterativas como el día, el mes, el año, la vida y la muerte y los movimientos de los astros. Estas dimensiones en cierta manera se podrían entender como circulares o cíclicas. Por otro lado,

hay un discurso sobre cómo se origina el presente. Este discurso es histórico-secuencial y, por lo general, se refiere a fenómenos o seres originales (nacimientos) y fenómenos o seres derivados por líneas de descendencia. Por lo tanto, la representación de la historia del origen del presente, tiene tendencialmente una estructura lineal (o expresado en términos de sistema de parentesco: una estructura de sistema bilineal andino, que adicionalmente trabaja con un sistema de rangos entre linajes interrelacionados) [Cunow 1929; Lounsbury 1986; Zuidema 1989].

Esta linealidad temporal tiene una particularidad: al pasado fundante y a los seres fundantes primordialmente originados se les atribuye un poder (*kamaq*) especial, que se expresa en su capacidad de transformación (en cualquier especie u objeto) y en su capacidad de atemporalidad. Parece como si pudieran existir antes de nacer, y seguir existiendo, especialmente en forma petrificada, a lo largo de los tiempos, pudiendo adquirir otras formas en cualquier presente. Este poder es transmitido en forma menguante a sus descendientes [Taylor 1987, Golte 1999].

Así como el mundo observado por la gente en los Andes está relacionado con dimensiones temporales, este mundo claramente muestra también dimensiones espaciales. Estas se refieren a planos superpuestos, hacia arriba y hacia abajo, como también a ubicaciones en un espacio horizontal en todas las direcciones. Una categoría espacial fundamental está relacionada con el oriente (*kawsay*) y el poniente (*wañuy*) [Valderrama y Escalante 1980: 251], y a su vez lo está con el origen y la muerte, con el mundo de arriba y el mundo de abajo [Zuidema 1989].

Las categorías a partir de las cuales se piensa la sociedad, están íntimamente (en realidad parentalmente) ligadas con las ideas generales sobre el tiempo y el espacio. En este sentido, la sociedad viva no está desligada de sus antepasados muertos [Taylor 1987]. La percepción de estas dimensiones temporales, espaciales y sociales trabaja centralmente con oposiciones binarias. A éstas se agrega una especie de "interface", un plano de encuentro (*tinku*) [Taylor 1987; Hocquenghem 1987]. Las oposiciones binarias están articuladas según el modelo de la generación humana, es decir hay una dimensión masculina y una dimensión femenina, y el espacio liminal entre las dos dimensiones, *tinku*, es interactivo y genera el futuro, de la misma manera en que la pareja humana engendra a sus hijos. [Golte 1996]. La universalización de este principio de pares en "simetría de espejo" [Platt 1986] permite la homologación en el modelo. Son percibidas como homologables las dimensiones temporales, espaciales y sociales opuestas relacionadas con los géneros y su encuentro (*tinku*). El espacio horizontal, y cada lugar en él, es una superficie de encuentro generativo. En él se encuentran el mundo de arriba con el mundo de abajo y la dirección de oriente con la del poniente. De la misma forma los espacios temporales básicos, el día y la noche, la época húmeda y la seca, tienen puntos de encuentro generativo.

Este modelo se expresa en una especie de animación permanente de sus componentes. Las interrelaciones entre los fenómenos se han producido en el pasado o se producen por parentesco. El sistema de percibir y sistematizar el parentesco dimensional es el mismo que se utiliza para ordenar la sociedad humana. Se trata de un sistema de parentesco

que toma en cuenta padre y madre, es decir, considera ambas líneas de descendencia. Se asume que los descendientes estén determinados tanto por las características de la parte materna como por las características de la parte paterna. En esta concreción, la parte paterna (por ejemplo durante el día) puede ser considerada jerárquicamente superior. En las dimensiones femeninas la parte materna puede ser considerada jerárquicamente superior (por ejemplo durante la noche, o en el mundo de abajo).

Para entender el mundo prehispánico de sociedades complejas resulta importante tener en cuenta que éstas se diferenciaban especialmente en el manejo del parentesco para la jerarquización de la sociedad con linajes "superiores" y linajes "inferiores" [Netherly 1990], y descendientes que se podían generar entre parejas de linajes superiores y otros que se podían generar en la relación entre un linaje superior con otro inferior. La construcción de la sociedad partía de relaciones entre parejas de linajes de igual rango y la jerarquización era resultado de las uniones matrimoniales en las que uno de los partenaires pertenecía a un linaje superior y otro a uno inferior. Estas mismas diferenciaciones se asumen con respecto a las genealogías "míticas" del pasado [Golte 1999; Zuidema 1989; Lounsbury 1986].

En este sentido, el modelo para comprender el mundo y la situación de los humanos en él es "sociomorfo" e histórico, solo que la historia que ha generado el presente de todos los fenómenos es asumida como igualmente "sociomorfa". En cuanto estos seres de poder (*waka, willka, wanka*) permanecen atemporalmente en todos los objetos, piedras, accidentes geográficos, etc., de inmediato se pueden convertir en actuantes en cualquier presente gracias a este mismo poder (*kamaq*) [Taylor 1987].

El modelo no solo es "sociomorfo" por el aspecto de la construcción básica de una generación constante en términos de parentesco, sino también porque el pasado mismo, a diferencia de un cuadro abstracto de parentesco, es imaginado a la manera de personas que interactúan como lo harían los humanos. Los seres del pasado son considerados sociales, tienen deseos, están en conflicto, sienten repugnancia, atracciones, establecen alianzas, otorgan dones, presentan ofrendas, desarrollan iras, hurtan, asaltan y violan. En resumen, el cosmos "sociomorfo" es un cosmos de seres activos.

Un lugar especial en esta humanización tiene la ira del ser de poder causada por el desprecio, el que hace a los actores humanos rechazar al *waka* o *willka* de apariencia pobre y no invitarle comidas, bebidas etc. Este desprecio frecuentemente termina en la eliminación de humanidades, pueblos y familias [Szeminski 1987; Taylor 1987]. Para los humanos descendientes la ira sirve de aliciente "convincente" para que sus conductas respeten las reglas sociales, las costumbres. Pueden transcenderlas, pero si lo hacen tienen que buscar ante todo una concertación con sus antepasados. Cambios de costumbres, de esta manera, son posibles si son productos de negociaciones, de ofrendas y ritos de persuasión para con los seres primordiales.

Si bien hay entonces una regularidad básica en el mundo "sociomorfo" imaginado, la "humanización" de las interrelaciones entre los antepasados divinos –y entre ellos y

sus descendientes– introduce un aspecto de azar, de casualidad, de voluntarismo y de diversidad.

El pasado y el presente cercano y grupal

Todas las formas de concebir el universo en la dimensión temporal generalmente son pensadas desde un presente y los ancestros aparecen como fundadores de este presente. En los Andes este pasado imaginado no solo es fundacional para las divisiones sociales y el ritual que dan forma al presente, sino que también se asume que todo el presente humano, así como toda la naturaleza y el paisaje humano existentes, son expresión de este pasado. En esta lógica la gente percibe a su espacio como un testimonio de su historia parental. Los elementos del pasado que tienen características atemporales, especialmente los seres fundadores relacionados con grupos sociales específicos (waka, willka, wanka), los que siguen actuando en el presente, por lo general se manifiestan permanentemente en petrificaciones, rocas prominentes y cerros.

Algo parecido vale para los antepasados inmediatos; éstos cambian de posición en el espacio, pero participan en la construcción del presente. Es así que los muertos y los vivos son conceptualizados en "simetría en espejo" [Platt 1986] como parte de un todo generador [Valderrama y Escalante 1980].

El pasado y el presente astral y supraregional

Hay otra ubicación para los seres asociados con un mundo fundador y original que se vincula con el presente y que tiene características atemporales. Esta ubicación es por un lado el cielo diurno y, por el otro, el cielo nocturno. El cielo nocturno está por lo general más asociado con lo femenino, lo subterráneo, con el mar y la época de lluvias. El cielo diurno, por el contrario, se asocia con lo masculino, las alturas, la atmósfera y la época de sequía [Hocquenghem 1987].

Los seres ubicados en estos ámbitos del cielo nocturno y diurno parecen estar más asociados con seres de poder fundadores, conocidos en todos los Andes centrales, que se generalizaron en la época tiwanakense, ya que recién con ella se produce una generalización de las ideas básicas del modelo –y quizás también con la utilización de una lingua franca se generaliza el empleo de una nomenclatura correspondiente en un espacio de etnías múltiples que, por lo demás, es multilingüe.

La variación histórica

No es fácil determinar cómo y cuándo surgen los elementos de este modelo. Por lo pronto hay que asumir, ya que el modelo comparte una serie de rasgos con sociedades tribales y aldeanas de otras partes de las Américas, que algunos de sus rasgos hayan

surgido en una época muy temprana, posiblemente antes de que algunos grupos que inmigraban por el estrecho de Bering o las Islas Aleutes lo hayan hecho al continente. Nos referimos especialmente a las ideas de seres fundadores con una gran capacidad de transformación, a las categorías duales de organización social, a la idea de que el pasado primordial crea las reglas del presente, y que el presente esté relacionado parentalmente con el pasado primordial. También nos referimos a la idea de una ligazón parental entre las especies, y quizás, la ligazón entre las especies y el mundo inorgánico pueda tener una profundidad histórica muy grande. Igualmente la idea de que los fenómenos celestes se puedan relacionar con el mundo primordial pertenece a muchos grupos fuera de los Andes [Berezkin 2000].

Parece que en los Andes, especialmente en las culturas del desierto costeño, se introduce una alteración importante en el tercer milenio antes de Cristo. Como ya dijimos, es en el momento del surgimiento de sociedades estratificadas, en el contexto de los inicios de la irrigación en gran escala, cuando surge una modificación de la forma de conceptualizar el universo que deja aparecer como primordiales las diferencias sociales. La generalización de esta idea probablemente es una condición de la construcción del poder necesario para el manejo de los sistemas de irrigación [Golte 2000].

La idea consiste en lo siguiente: el mundo se origina en dos seres opuestos en cuanto al ámbito en el cual viven, y diversos en cuanto a su capacidad de creación. Uno es un ser andrógino todopoderoso celeste, el otro es un ser insignificante con características de gusano, también andrógino, que vive en la oscuridad, y en el subsuelo. Entre estos seres se procrea –por voluntad o casualidad– descendencia de todo tipo. La idea de fecundación por ingerir a otro ser parece tener un lugar muy importante en estas procreaciones entre seres de características diversas. Las cualidades de creación del ser primordial celeste se mantienen en esta descendencia, si bien de forma decreciente, por unas generaciones (probablemente por lo menos cuatro) [Golte 1999].

Los descendientes primordiales pertenecen para nosotros a las especies más diversas (aves, mamíferos de todo tipo, plantas, peces, batracios, reptiles, insectos y humanos). Los humanos surgen varias veces en distintos lugares de la genealogía. La relación de parentesco específica con los seres primordiales deja aparecer a la jerarquía humana como consecuencia de su vinculación patrilineal directa con los seres primordiales. Los descendientes del ser primordial poderoso y celeste ocupan un lugar de preeminencia, los descendientes patrilineales de la sabandija original (en forma de gusano o culebra) ocupan un lugar supeditado. En realidad, lo pueden ocupar solamente porque matrilinealmente están relacionados con el ser primordial celeste. Es interesante, en este contexto, que los seres pensados como opuestos complementarios de los que descienden en línea paterna del ser todopoderoso, nazcan todos de un descendiente femenino generado entre la sabandija original y el ser andrógino todopoderoso en su aspecto materno. Hay un discurso y una lógica parental compleja que da primero origen a un gran número de seres primordiales, entre ellos por lo menos dos que representan a la tierra, de los cuales descienden los seres del presente. La relación entre estos seres y los fenómenos de la naturaleza está determinada por las formas de parentesco establecidas entre ellos [Golte 1999].

Parece que esta forma de deconstrucción del discurso precedente y su reconstrucción en un nuevo discurso, que da la posibilidad de fundamentar la jerarquización del mundo humano, y la especialización entre los diversos tipos de humanos, se difunde a la par con la construcción de sociedades en las cuales se dan estos fenómenos. Es interesante el hecho de que se pueda ubicar un período relativamente breve alrededor de 3000 antes de Cristo, en el cual surge y se generaliza la nueva idea por lo menos en la costa desértica.

Una vez surgida esta idea se desarrollan las pautas correspondientes de representación, y empieza un proceso relativamente corto de su generalización en la costa desértica, en la cual la introducción de una jerarquía social es la condición previa del funcionamiento de la irrigación a gran escala. Este proceso se concluye a más tardar en el milenio siguiente. En la sierra adyacente, es decir, la sierra norte y central, la jerarquización avanza en un período largo. Y no es casualidad que sus primeras manifestaciones se den a lo largo de las rutas de intercambio, por las cuales avanzan las caravanas humanas de la costa que tratan de rescatar e intercambiar los insumos necesarios para el desarrollo de la artesanía costeña [Onuki 2000; Golte 2000].

La iconografía mochica, la historia y los modelos esbozados

No cabe ninguna duda sobre la historicidad de los moche y la particularidad de sus manifestaciones artesanales y artísticas. Hemos presentado esta introducción que sobrepasa tanto su espacio temporal como el espacio en el cual ellos se manifestaron en grupos de carácter sociopolítico por una serie de razones. Las imágenes mochicas no se dejan comprender sin su lugar en una larga historia de desarrollo de convenciones de representación, los moche no son creadores ex nihilo. Tampoco se dejan comprender sin tener conciencia del hecho que los moche conocían un espacio geográfico bastante más amplio que el de su hábitat inmediato. La selva húmeda de la Amazonía está presente, como también otras zonas de los Andes Centrales. El entorno esbozado no lo hemos tenido como punto de partida en nuestra investigación de la iconografía mochica, sino que éste ha tomado cuerpo por la reflexión sobre la iconografía mochica, pero también por el contexto etnográfico, arqueológico y etnohistórico en el cual hemos venido trabajando a la par. Es más un punto de llegada de nuestras investigaciones iconográficas que un punto de partida.

El punto de partida se deja resumir abstractamente a través de la idea de "reconstruir una totalidad", de que las imágenes moche no podían ser comprendidas aisladamente sino que el universo de imágenes tenía que tener una coherencia interna, y una coherencia con la organización de su vida en un hábitat específico, y que, por lo tanto, las conclusiones tenían que ser sistemáticas y sistemáticamente aplicables al universo investigado. De esta forma el presente estudio se basa más en una familiarización con el universo de imágenes, ellas son el punto de partida. A lo largo de todo el estudio hemos tratado de mantener la cercanía con las imágenes y las formas, como se advertirá. El discurso es construido con imágenes y no solo con palabras. Por otro lado, si bien argumentamos con imágenes queremos hacer hincapié en el hecho de que hemos revisado la información

accesible en la literatura pertinente (incluyendo las imágenes), la colección del Museo Etnográfico de Berlín, la colección del Museo Larco en Lima, la del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, y otros museos, especialmente el de Cassinelli y el de la Universidad de Trujillo, la antigua colección del Museo Brüning en Lambayeque y algunas colecciones particulares tanto en Europa como en América. No queremos dejar de mencionar al Museo Nacional de Arte Precolombino de Santiago, ya que por lo menos una pieza de su colección excepcional, como se advertirá en el texto, ha sido de una importancia básica para que comprendamos la forma en la cual los moche construían significados en objetos tridimensionales. No hemos hecho un conteo de la cantidad de imágenes revisadas, el número debe de estar alrededor de los cincuenta mil. Mencionamos este hecho porque la literatura sobre iconografía moche presenta por lo general una selección bastante excepcional, no representativa del material existente en las colecciones. Si bien esto vale también para el presente estudio, éste está escrito con miras a presentar un marco de comprensión para la totalidad del material revisado.

2. La cerámica como contexto: limitaciones metodológicas

Botella y plano bidimensional

Nos hemos acostumbrado a percibir las representaciones (pictóricas y esculturadas) mochica por medio de sus trasposiciones a un plano bidimensional. Es perfectamente comprensible esto, ya que el plano bidimensional nos permite percibir la totalidad (o por lo menos la mayor parte) de los elementos presentes en la superficie globular, ovoide o "surrealista" en un plano. Las trasposiciones han facilitado sin duda alguna la comprensión de las imágenes y nos han acompañado desde los primeros trabajos sobre la pintura moche.

Sin embargo, el procedimiento de trasponer la imagen de una vasija a un cuadro nos impone limitaciones, de las cuales tenemos que tomar conciencia. De hecho la iconografía apunta hacia la comprensión del objeto investigado en su contexto de uso, tratando de comprender el ordenamiento de este contexto según las categorías desarrolladas por el productor y el usuario original. Ciertamente, en la mayoría de los objetos carecemos incluso del contexto en el cual ha sido hallado, y mas aún no conocemos a priori las intenciones de los ceramistas y pintores, o los usos que un personaje moche haya dado al objeto que estamos investigando. El hecho de nuestras carencias no nos libera de la tarea de formular hipótesis sobre estos contextos y tratar de verificarlos.

Ahora, un contexto del cual sí disponemos en el caso de la mayoría de los objetos que venimos investigando, son las vasijas mismas. Estas vasijas varían en forma, tamaño, coloración y decoración. Cada vasija en sí forma una totalidad de significantes.

La formulación de hipótesis sobre estos significantes solo es posible si disponemos de un corpus extenso de objetos, en el cual las afirmaciones hipotéticas que hacemos sobre uno de los objetos deben estar comprobadas de tal manera que no produzcan contradicciones con las hipótesis que hemos formulado o verificado anteriormente, y la hipótesis formulada para un objeto debe ser aplicable también a los objetos restantes.

El procedimiento que hemos utilizado para trabajar sobre los significados ha sido hasta ahora reduccionista. Visiblemente un objeto tridimensional crea significados más complejos que una transposición bidimensional. Como ejemplo queremos mostrar una serie de imágenes con las cuales hemos venido trabajando desde hace mucho tiempo. La



Fig. 2.1.: El desarrollo de la pintura de ME, Berlín VA 48016 según W. von den Steinen (Kutscher 1954: lám. 80).

primera ha sido creada hace más o menos un siglo por Wilhelm von den Steinen a partir de un ceramio de la colección Gretzer del Museo de Etnología de Berlín. Kutscher (1954: 75s) ofrece una descripción muy detallada de los personajes y objetos representados,

cuyo conjunto interpreta como una procesión de "demonios animales" que acompañan al "dios luna" (figura 2.1).

McClelland (Donnan y McClelland 1999: fig. 4. 107) redibuja la pintura de la vasija reubicando algunos elementos sin comentario, y la utiliza para afirmar que en la fase Moche IV hay un incremento en la frecuencia de animales antropomorfizados vestidos como guerreros humanos con porras y escudos, sin que ella o Donnan ofrezcan una interpretación más detallada de la imagen.

Al percibir una contradicción en el conjunto representado hemos reordenado el dibujo de von den Steinen (figura 2.2).



Fig. 2. 2.: Reordenamiento de la imagen de von den Steinen (ME, Berlín VA 48016) (reord. Golte).

El reordenamiento se debió a una razón muy simple. Kutscher (1954: 76) interpreta al personaje en el anda como un dios lunar, equiparándolo con el dios "Si" mencionado en la Crónica de la Calancha. Y asume que esta divinidad "se ve acompañado de numerosos animales y demonios, estando todos a su servicio". Pero el conjunto de la iconografía moche parece identificar a la luna, como se puede observar también posteriormente en la cosmología inca, con una Divinidad femenina. Así que más bien asumimos que la Divinidad en el anda sería una Divinidad masculina Diurna, como también lo indicarían las aves portadoras. Por lo menos la primera parece ser un picaflor que decididamente es un ave diurna y además está asociado con la Divinidad Diurna en varias escenas, como en la que asciende al cielo (figura 2.3.)

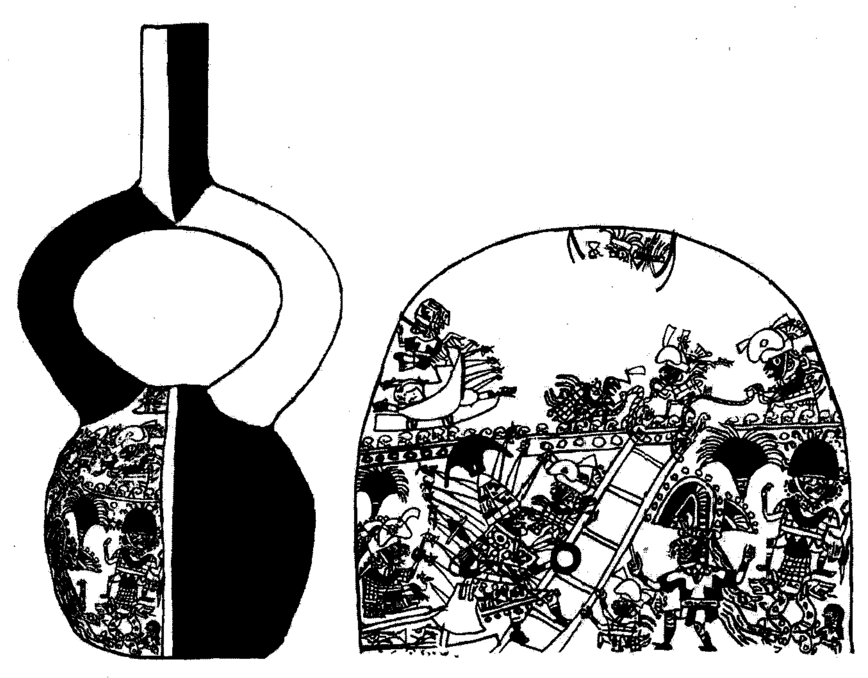


Fig. 2.3.: La Divinidad Diurna asciende al cielo (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999:88; plano redib. según la misma fuente).

También en la figura 2.3 el anda que espera a la Divinidad está asociada con un picaflor. En la misma imagen se puede notar a la Divinidad Lunar femenina en el centro superior. Así que los anderos, un picaflor y un águila, con sus bolsas de alimentos, apuntan más bien a que la Divinidad del anda sea una Divinidad Diurna. Si el personaje principal de la figura 2.1 fuera una Divinidad Diurna, resultaría problemático que en su comitiva se encuentren animales que decididamente están asociados con la oscuridad y el subsuelo, ante todo el sapo con sus adherencias de plantas tuberosas, que en el dibujo de von den Steinen parece estar en la cola del séquito, y por supuesto el búho prominente, la polilla, los roedores, el ave marina, el ave rapaz con la culebra sobre el pico y el lagarto entre el sapo y la polilla. También la cabeza suelta con tocado de ave marina entre el sapo y el búho se encontraría en este grupo. El reordenamiento de la figura 2.2 trataba de separar estos dos conjuntos de personajes que a nuestro parecer no podían ser incluidos sin discusión en un mismo grupo.

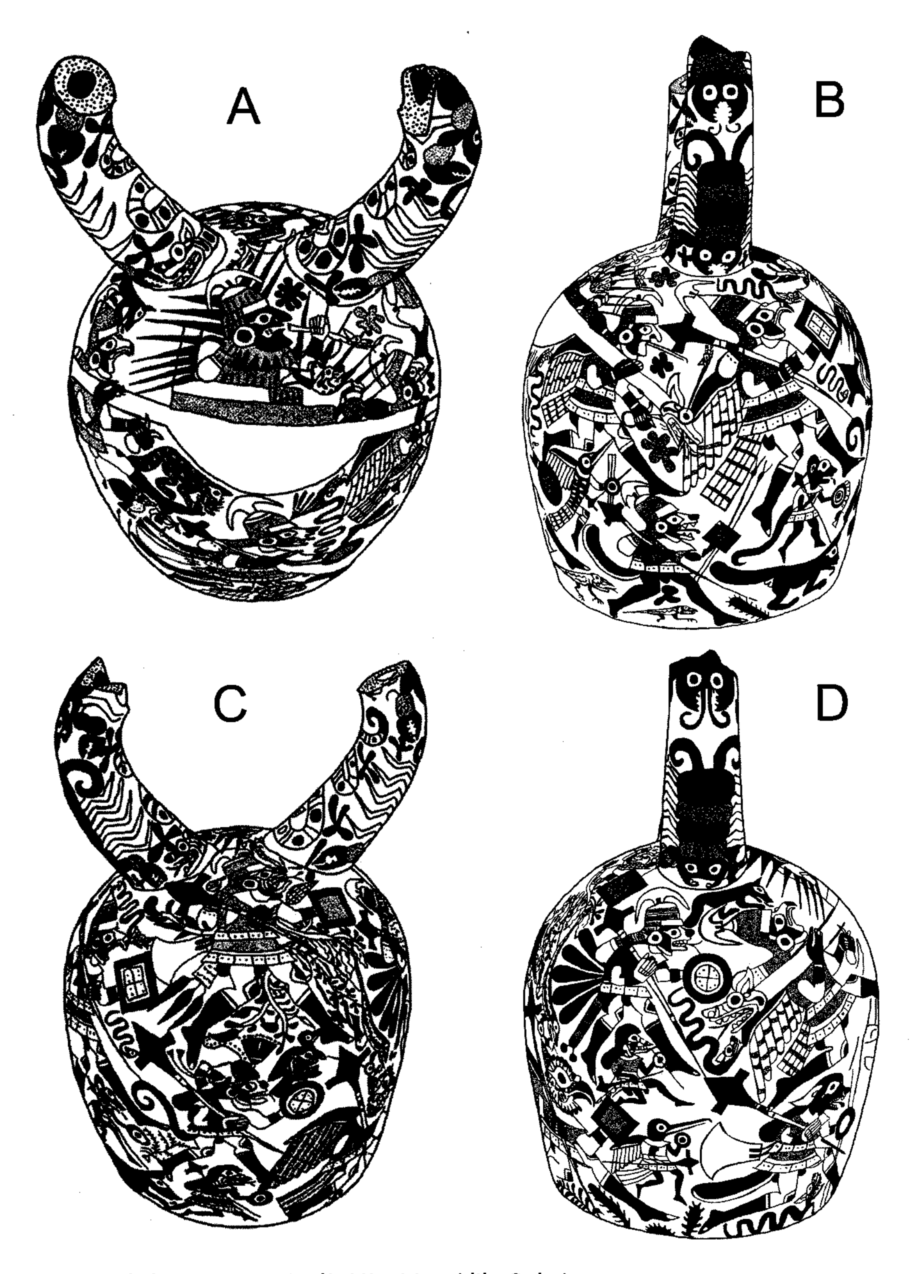


Fig. 2.4: Las caras de la vasija ME, Berlín VA 48016 (dib. Golte).

Así que regresamos a la vasija misma proveniente de la colección Gretzer del Museo de Etnología de Berlín. Si observamos la botella misma en una de las semiesferas paralelas a la abertura del asa estribo (figura 2.4 A), vemos que este lado está dominado por la Divinidad portada en andas, sujetas por aves diurnas. En la cara lateral (figura 2.4 B) es observable que este grupo empieza exactamente debajo del entronque del asa estribo.

Debajo de este conjunto se puede observar tres guerreros zorros antropomorfos armados con porras, escudos y lanzas (dos de ellos). Los dos primeros muestran cascos semejan-

tes a los de los anderos. Entre el primer y el segundo zorro se halla un picaflor armado y con extremidades humanas. Entre las piernas del zorro principal encontramos otra ave rapaz antropomorfizada difícilmente identificable. El lugar que en el hemisferio del sapo es ocupado por plantas típicas de las Lomas, se ve caracterizado por dos lagartijas y una serpiente con brazos humanos.

En este hemisferio resulta importante entender la relación entre el nivel superior, representado por el anda con la Divinidad y las aves, y la franja inferior que representa la culebra y las dos lagartijas. Ahí aparece la oposición entre un mundo de arriba y otro de abajo. La franja de los zorros en este caso es una especie de "interfase" en el sentido discutido en el capítulo que precede, ya que estos resultan ser seres bifrontes que pueden mediar entre los mundos (Sánchez Garrafa MS 2004).

Es que cuando observamos el hemisferio opuesto (figura 2.4 C), es evidente que está dedicado a un conjunto coherente relacionado con el mundo subterráneo, oscuro y húmedo. Nuevamente la vista lateral (figura 2.4 D) permite observar que el límite entre el anda y el grupo del sapo, encabezado por una polilla, comienza debajo del entronque del asa estribo. El lado está dominado por el sapo, que no solo es la figura central y ocupa exactamente el centro opuesto al personaje en el anda en la parte superior (figura 2.4 C), sino que también integra por medio de las adherencias típicas de plantas y tubérculos, que caracterizan su imagen en toda la iconografía moche (figura 8.7), un grupo de seres que precisamente están relacionados con el mundo nocturno y subterráneo. Incluso la inversión espacial por el posicionamiento del sapo en la parte superior y el búho en la parte inferior, hace que tenga sentido si se observa este lado como un grupo separado del Dios Diurno.

De hecho la idea de los hemisferios está presente no solamente en las superficies observables paralelas al asa estribo, sino que hay pequeños marcadores de separación entre ellos, ubicados a la altura de la posición de los tubos del asa estribo en la botella. Estos son por un lado (figura 2.4) los zorros no antropomorfizados de un color y por el otro las pequeñas culebras que enmarcan al conjunto subterráneo nocturno. La ubicación de estos marcadores quizás esté indicando que la relación entre las mitades se tenga que entender de manera circular, relacionada con las épocas del año, donde se alternan las estaciones dominadas por la Divinidad Solar por un lado, y los seres propios de la humedad, del subsuelo y la oscuridad, por el otro. Cuando se observa la transposición a un plano bidimensional de von den Steinen estos marcadores aparecen de manera extemporánea y algo fuera del lugar en el dibujo.

Hemos hablado de hemisferios de la botella globular, pero habrá que estar conscientes del hecho de que la exposición de los dos hemisferios opuestos para el productor y observador moche habría tenido dos significados. Por un lado en la exposición se da una secuencia circular o reiterativa. Por otro lado, al presentarlos en un mismo ceramio, se crea

una tensión en la cual se expresa los opuestos, lo que se expresa en que los actores están armados, y al mismo tiempo se crea complementariedad, en el sentido de que la conjunción de los opuestos significa fertilidad. Esto quizás sea la razón por la cual en el hemisferio opuesto a la Divinidad Diurna aparezca como ser dominante el sapo con sus plantas adheridas. Esta oposición entre los dos seres principales queda muy clara cuando se observa la vasija desde arriba (figura 2.5).

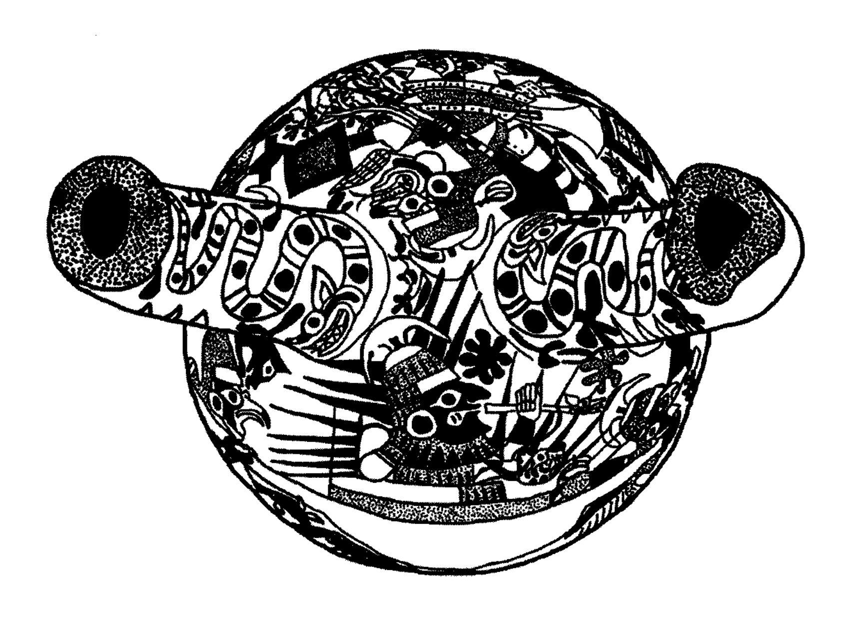


Fig. 2.5: La oposición de los representantes de los mundos en una vista de la vasija ME, Berlín VA 48016 desde arriba (dib. Golte).

Finalmente tenemos que hacer mención del asa estribo de la vasija, también visible en la figura 2.5, el que a pesar de su destrucción parcial deja observar un ordenamiento de símbolos relacionados claramente con la temática de lo expuesto en la superficie globular. El asa estribo en su parte preservada está dominado por dos seres, por un lado por las maruchas (*Calianassa sp.*) que marcan el limite del mar, asociado con lo subterráneo y la noche, que están pintadas por la parte exterior del asa, y por otro lado por las culebras relacionadas con la sequedad de las dunas. Entre los dos se hallan unas plantas que se relacionan con la vegetación de las Lomas (figura 2.6, también figuras 2.4 y 2.5).



Fig. 2.6: La oposición entre marucha y serpiente del desierto en el asa estribo de la botella ME, Berlín VA 48016 (dib. Golte).

Resulta visible, en el caso de la vasija discutida, que la reducción de la imagen a un plano reduce también la posibilidad de comprender el significado que los moche deben de haber atribuido a la vasija en sí y a las representaciones plasmadas en ella. Dicho en otras palabras: la interpretación de las pinturas moche debe incluir su exposición sobre la superficie de la vasija, ya que en la transposición al plano la percepción se independiza y crea nuevos significados de acuerdo a la agrupación establecida en su momento por el criterio del copista contemporáneo.

Los moche por lo visto construyen y trasmiten significados en objetos tridimensionales, por lo cual el procedimiento que hemos tenido todos, de Wilhelm von den Steinen en adelante, que ha consistido en la transposición de las pinturas moche a un plano

bidimensional, ha sido un error etnocéntrico. Suponíamos que en esta transposición a nuestra forma más importante de elaborar imágenes, resultaría más fácil entender lo que los artistas moche querían expresar. El ejemplo, sin embargo, deja comprender que la transposición a un plano bidimensional crea interrelaciones impropias y asociaciones erróneas.

Donna McClelland, que ha sido sin duda alguna la más importante de las artistas que produjeron versiones bidimensionales de las pinturas moche, efectivamente justificaba el procedimiento, y lo ubicaba en el centro de la discusión iconográfica a fines del siglo XX (Donnan y McClelland 1999:297) en un artículo denominado "Producing Rollout Drawings, a Collaborative Effort":

> "From the beginning of our research many years ago, it was evident that rollout drawings were essential to our understanding of fineline paintings. Because most of the paintings are on the round chambers of stirrup spout bottles, rollout drawings provide a means to view the complete scene on the chamber. Early Moche scholars realized the usefulness of rollout drawings. In the late 1800s Eduard Seler, a scholar at the Museum für Völkerkunde in Berlin, engaged Wilhelm von den Steinen, an artist, to produce drawings of the museum's Peruvian collection to illustrate a book he intended to write".

El enunciado es muy claro, los desarrollos planos de las imágenes son esenciales para la comprensión de las pinturas de línea fina. Ellas ofrecen un medio para observar la escena completa pintada en la superficie de una botella. Mientras en el contexto de Seler y las copias de von den Steinen ella habla de la "utilidad" que tales trasposiciones tendrían para la publicación, un siglo más tarde la reducción al plano bidimensional se ha convertido en estándar. Basta ver su manejo en los libros de texto, así como en las paginas de la Internet, para comprender que hoy la mayoría de los que hablan e investigan sobre el arte moche no han visto los originales, muchas veces de difícil acceso en colecciones privadas o en depósitos de museos públicos diseminados por el mundo, o no les prestan la atención debida.

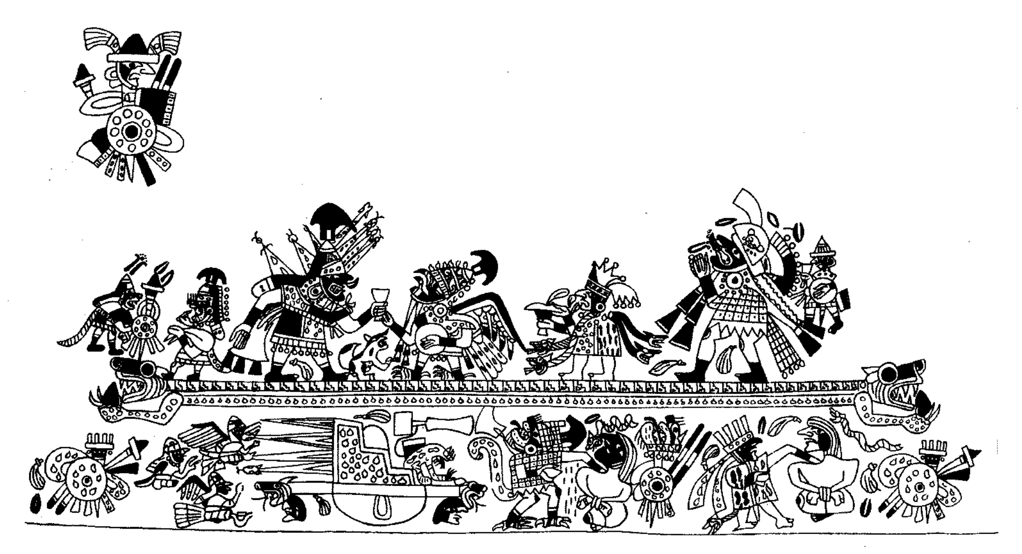


Fig. 2.7: La transposición plana de 1938 del "Tema de la Presentación" de la vasija del Museo de Munich (Kutscher 1983. 299).

Para no basar esta aseveración en solo un ejemplo, queremos tomar otro, quizás una de las escenas más observadas, el "Tema de la Presentación" (figura 2.7), ya que Christopher Donnan no solo en su tesis doctoral, sino en una serie de trabajos posteriores, lo ha utilizado como punto de partida para exponer sus puntos de vista sobre lo que él llama el "thematic approach". El dibujo de la pintura (Kutscher 1983: 299) proviene de una pieza del Museum für Völkerkunde de Munich (Slg. Gaffron 30-29-8). El desarrollo plano se hizo en 1938. Es algo más completo que la copia publicitada por Donnan (1975, 1976, 1978, 1985a, 1992), basada en el mismo original, ya que la figura 2.7 incluye a un personaje que aparece en el asa estribo.

El "thematic approach" ha sido resumido para el "Tema de la Presentación" por el mismo Donnan (1985a: 64/8), como sigue:

> "El arte moche, como el cristiano, consiste de un número limitado de temas básicos. Uno de los temas básicos en el arte mochica contiene la presentación de un vaso ceremonial a una figura principal, por lo que llamamos a esta escena Tema de Presentación. El contenido del vaso no es conocido, pero hay razones para sospechar que podría ser, en parte, sangre humana de los prisioneros que, normalmente, son mostrados en la misma escena. Para entender la naturaleza de este tema, empezaremos examinando un dibujo de línea fina que incluye un número grande de los elementos simbólicos (...). Para facilitar su reconocimiento, cada elemento simbólico es identificado con una letra".

A este enunciado sigue una lista de detalles o personajes que pasa de la A a la W. Para cada uno de los personajes o detalles el autor ofrece una descripción de los detalles que componen el elemento identificado. No es el lugar para discutir con amplitud este procedimiento que basa la definición del tema en una acción, la entrega de un vaso, y hace después una suerte de listado de elementos secundarios a este acto central. Por los trabajos múltiples del autor resulta visible que efectivamente la entrega de un líquido contenido en una copa es el centro de la comprensión del "Tema de la Presentación".

La pintura del "Tema de la Presentación" ubicada en el cuerpo de la botella perteneciente a la colección del Museum für Völkerkunde de Munich (figura 2.9), así como en caso anteriormente discutido, introduce una comprensión de otra índole de lo que el artista moche quería trasmitir. La transposición plana muestra a un personaje con rayos en su casco guerrero en la fila superior al cual se encamina una "procesión de personajes", y en la parte inferior tendríamos una asociación íntima de un anda que hemos visto en las figs. 2.1 a 2.5 relacionado con el personaje con rayos con escenas de extracción de sangre de la yugular de cautivos. Sin embargo, ya hemos visto en el "séquito del dios lunar", en la imagen plana hecha por von den Steinen y su observación en el cuerpo de la vasija (figs. 1ss.), que la posición de las pinturas en la superficie de las vasijas abre otros caminos de interpretación que difieren marcadamente de aquellas que ofrece la interpretación del dibujo bidimensional.

Para ofrecer un ejercicio de esta naturaleza vamos a ver la posición de los elementos de la escena del Museum für Völkerkunde en la superficie de la vasija (figura 2.8).

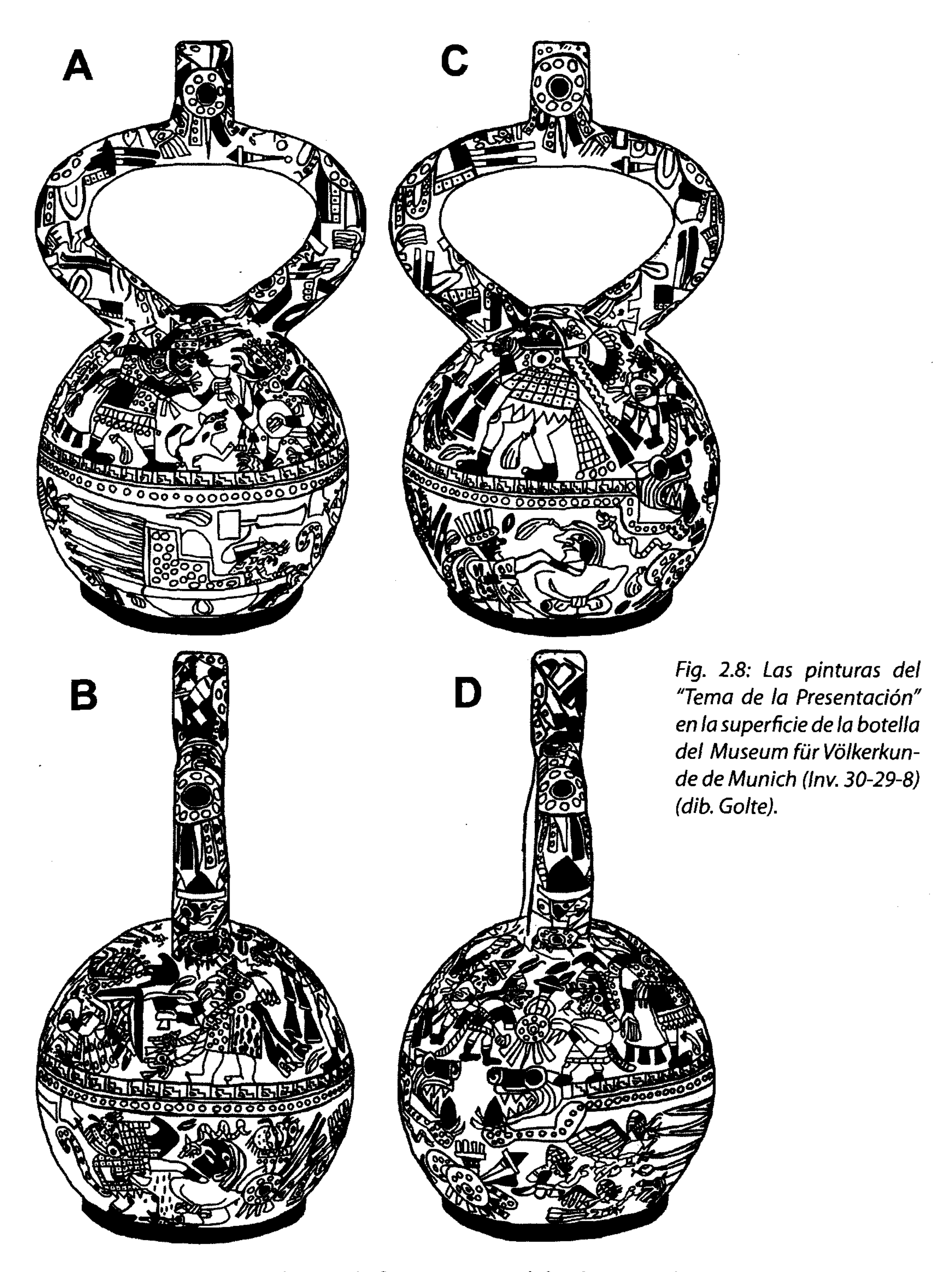


Fig. 2.8: Las pinturas del "Tema de la Presentación" en la superficie de la botella del Museum für Völkerkunde de Munich (Inv. 30-29-8) (dib. Golte).

Cuando observamos el lado A en la figura 2.8, paralelo al asa estribo, vemos a la Divinidad Diurna con los rayos en el casco, el perro manchado y el águila antropomorfizada en el nivel superior, y en la parte inferior el anda del personaje con rayos y sus portadores. En el anda hay un gatopardo-vasija. Esto tendría razón en este contexto. El gatopardo se asocia con el ambiente húmedo de la selva baja al este de los Andes, y su conversión en vasija de boca ancha lo convierte en dotación de líquido que se supone también lo necesita el Dios Diurno cuando camina por el cielo, al igual que los humanos quienes sufren bajo sus rayos. El lado opuesto C está ocupado por una Divinidad en actitud de veneración

que, como veremos más adelante en una gran cantidad de escenas, está asociada con el mundo subterráneo y nocturno, por ejemplo en la secuencia del entierro de la tuerta de la cual discutiremos más adelante (cap. 12). En el lado inferior observamos la extracción de sangre de los cautivos y un atado de armas. Así que parece que también acá, al igual como en la botella de Berlín que discutimos al principio, se podría pensar en una construcción bipolar, ya que las divinidades de las dos caras pertenecen a ámbitos opuestos.

Ahora, resulta interesante la visión lateral B, ya que en la parte superior aparece la Divinidad Lunar femenina, también con un vaso al que tapa con un mate. Por lo visto está encaminada hacia el lado de la cara A. Como la luna efectivamente pasa al cielo diurno en ciertas épocas es comprensible esto, si suponemos que el personaje principal del lado A es el sol. Sin embargo, la más sorprendente de las vistas es la del lado D. Es una confrontación de las cabezas de la serpiente del cielo, que en la transposición plana se pierde por los márgenes y casi no es percibida. Donnan (1978: 160/61) ni le asigna una letra en su descripción. Mientras en la vista D (figura 2.8) parece ser el centro de una confrontación belicosa. Esto nos hace mirar con más detalle a la misma serpiente. Tiene un cuerpo doble, por un lado es de cuadrados divididos por una escalera diagonal en dos mitades, lo que simboliza el mundo de arriba en conjunción con el de abajo, por otro tiene un cuerpo formado por una banda de círculos que se prolongan en las garras en los cabos, en los cuales se parece sostener algo que parecen ser elementos devorados. Los círculos de esta banda se asocian claramente con el mundo húmedo nocturno, subterráneo y la humedad. Especialmente el lugar de esta confrontación entre los cabos o la cabeza de la serpiente celeste muestra un atado de armas, en la parte inferior y una confrontación entre animales guerreros en la parte superior. Más significativo aún: toda el asa estribo de la vasija, muestra atados de armas, pero es en la vista D en la cual aparece una macana antropomorfizada. Es la misma que el copista de 1938 había añadido a su versión plana que posteriormente fue dejada de lado por Donnan en su discusión de la imagen.

Así que la botella en realidad no parece ser simplemente bipolar, sino cuatripolar. Los lados paralelos al asa estribo muestran una época fija, y los lados laterales, también en oposición entre ellos, mostrarían momentos del tiempo en los cuales hay, por una parte (B), una conjunción pacífica entre los ocupantes de las caras paralelas, cuando la luna se pasa al lado del sol, y en su parte opuesta, una confrontación bélica (D).

Con ello se abre la posibilidad de entender el significado de la construcción y transmisión de sentido en la botella que revela el mundo signado por oposiciones y alternancias en la interrelación de los opuestos. Y para romper más con nuestra forma de imágenes habría que hacer hincapié en el hecho de que en esta visión los seres pintados no corresponden a un mismo momento, como harían pensar tanto la transposición plana del "séquito" de von den Steinen (figura 2.1), como la de la botella de Munich (figura 2.7). Vamos a regresar más adelante a estos aspectos de la cosmovisión mochica.

Habría que añadir a ello que nuestra manera de mirar imágenes rectangulares no solo parte por lo general de una contemporaneidad de una escena presentada, y en este sentido una atemporalidad, que asigna un gran significado a la aparición conjunta de seres

en un espacio. Incluso se podría postular que nuestra percepción de tales imágenes por lo general crea cierta centralidad de las composiciones, que adscribe una mayor importancia a los elementos presentados centralmente, mientras las posiciones marginales por lo general son de menor importancia. Resulta interesante, en el caso de la interpretación de la imagen de la botella de Munich, que las interpretaciones de Donnan del "tema" discutido (Donnan 1978: 158ss) no mencionen a la serpiente bicéfala, ni la incluyan entre los objetos simbólicos enumerados con letras. La serpiente bicéfala no tiene letra. Parece que en la imagen plana transpuesta se convierte en una especie de separador sin importancia, y las cabezas simplemente son laterales y no merecen atención.

A partir de la imagen de la botella de Munich Donnan reúne otras escenas que muestran la misma acción de entrega de una copa, independiente de quién la entrega a quién.



Fig. 2. 9: Otro "Tema de la Presentación" de acuerdo a Donnan (Kutscher 1983: 304).

La escena de la figura 2.9 que Donnan (1978: 164) incluye en el repertorio de sus "Temas de Presentación", el cual posteriormente lo llama la "Ceremonia del Sacrificio", muestra esto con bastante claridad. Si bien aparece la entrega de una copa a un personaje, resulta ser el personaje femenino (2° a la derecha de la fila superior de la figura 2.7) el que entrega el vaso a un personaje sentado que es fácilmente reconocible como aquel que en la figura 2.7 aparece en la fila superior de actores al extremo derecho. Donnan se percata de aquello cuando dice: "Another version of the Sacifice Ceremony is clearly recognizable even though the artist chose to combine a different set of the principal characters." (Donnan y McClelland 1999: 132). La variación altamente significativa de los actores principales de la escena se convierte así en un capricho del artista. El juntar escenas en las cuales los actores centrales son diversos en una "temática", probablemente no puede producir más comprensión que la de que, como en el caso de las dos imágenes (figuras 2.7 y 2.8), los moche al parecer representaban la entrega de vasos con líquidos en el contexto de otras imágenes en las cuales otros actores extraían sangre de la yugular de humanos.



Fig. 2.10: La botella de la cual se tomó la imagen de la figura 2.9. "Tema de la Presentación" (MNAAH, Lima).

Queda en evidencia, cuando se observa la vasija de la cual proviene la pintura de línea fina, que la reproducción plana además deja de lado otros elementos de la botella que sin duda alguna forman parte de la construcción del significado de lo representado (figura 2.10). En este caso se trata de un personaje que toca una trompeta de *Strombus* con una vestimenta específica adornada con símbolos del mundo de abajo encima del cuerpo de la vasija. También esta descontextualización ha sido regular en la discusión de la iconografía mochica reducida al análisis de transposiciones planas de imágenes expuestas en objetos tridimensionales.

La supresión de significantes

Con este ejemplo surge otro problema en la separación de la imagen transpuesta a una representación plana frente a la observación de la vasija misma. Un número considerable de vasijas se caracteriza por la combinación de una o varias esculturas por lo general en la parte superior, y una pintura de línea fina sobre el cuerpo globular o cúbico. Casi ha sido una regla que los dibujantes que han reproducido la pintura de línea fina hicieran caso omiso a las esculturas que son parte de botellas. Veamos otro caso. Se trata de una escena de personajes consumidores de coca que al parecer se encuentran en una cueva

o un espacio cerrado (fig, 2.11). El texto acompañante que se encuentra en otra parte de la publicación original (Kutscher 1983. 29) hace referencia a una figura de guerrero esculturada encima de la vasija, pero el dibujo mismo no muestra ni rastro de ella.

Si vemos la pintura en su contexto sobre la vasija, la imagen cambia de sentido (figura 2.12). Visto de esta forma la pintura está en relación directa con el personaje encima de la vasija, mostrándolo con los atuendos de la Divinidad Nocturna. Está claro que la oposición de aquellos guerreros que chacchan coca para mantenerse despiertos con la Divinidad guerrera que está en su elemento, crea una tensión llena de significado. El aislamiento de la pintura ofrece posibilidades diversas pero descontextualizadas para su interpretación.



Fig. 2.11: Desarrollo de la pintura de ME, Berlín VA 62161 (Kutscher 1983: 129).





Fig. 2.12: Desarrollo de la pintura según Kutscher (1983: 129) y un dibujo de la vasija ME, Berlín VA 62161 (dib. Golte).

Así que resulta ser un caso comparable al representado en la figura 2.10. Por lo general se conoce solo las pinturas en su forma bidimensional y no su exposición conjunta con los personajes, animales u objetos esculturados encima del cuerpo de la vasija. En estos ejemplos, sin embargo, aún queda la posibilidad de comprender el conjunto representado en sí. La transposición siguiente resulta más problemática. En Kutscher (1983: 47) el título de la pintura es "Iguana demoníaca adorante", la parte de las ilustraciones de la misma publicación ofrece dos dibujos planos de la escena (Kutscher 1983: 278) (figura 2.13).

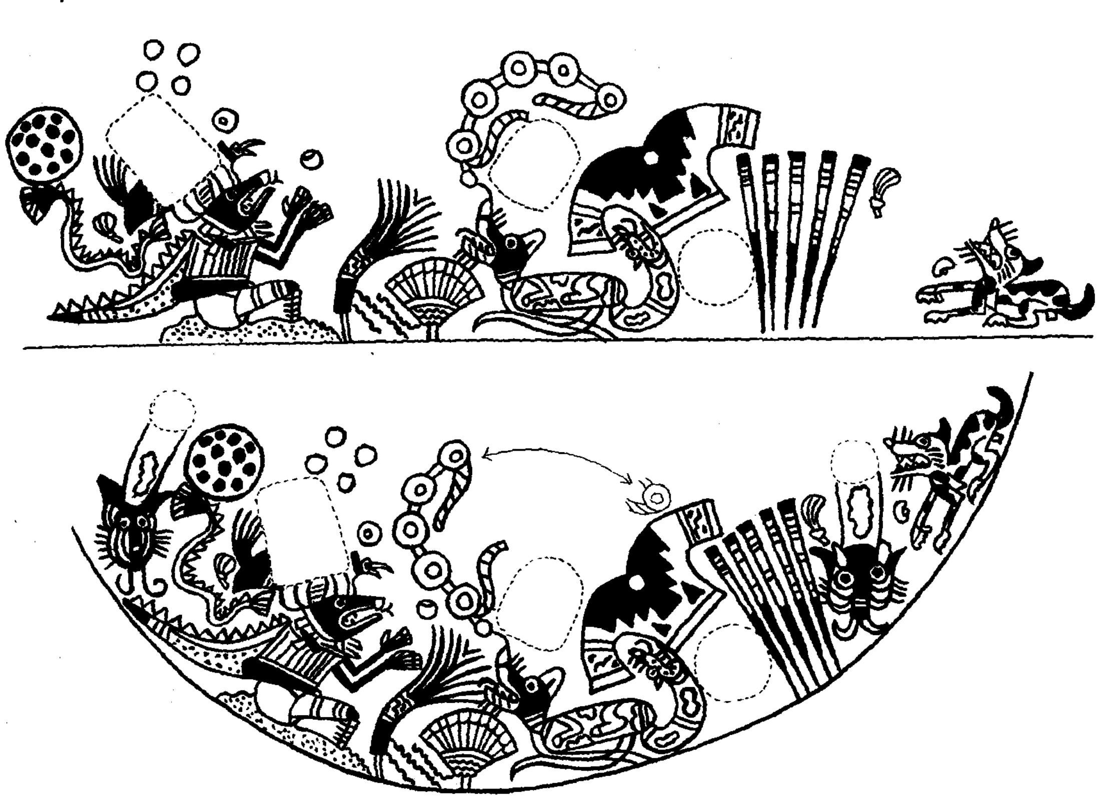


Fig. 2.13: Desarrollos de la pintura de ME, Berlín VA 62200 por Kutscher (Kutscher 1983: 278).



Fig. 2.14: Botella ME, Berlín VA 62200 (dib. Golte).

Cuando observamos la vasija ME VA 62200 (figura 2.14) se produce necesariamente una reinterpretación de los dibujos, ya que estos contienen partes que no son comprensibles de por sí. En la transposición de Kutscher aparece la iguana J delante de una cabeza de culebra y una redondela punteada, adorando lo que parecen ser partes de la indumentaria de la Divinidad Intermediadora F (un cinturón, la parte superior del tocado con plumas, la parte felínica del tocado, la camisa en "V" característica), y detrás de otra cabeza de culebra el perro acompañante de la Divinidad F.

Lo primero que salta a la vista en la figura 2.14 es un personaje semidesnudo en una posición inclinada que se apoya con una de sus manos en el cuerpo de la vasija, mientras que con la otra se rasca una especie de pústulas o adherencias en su muslo de la pierna derecha. Las escamas o los restos de las adherencias caen a un plato (la redondela con puntos). Las cabezas de serpientes se revelan como parte de las serpientes características del cinturón del Dios Intermediador F. Así que por la indumentaria, por la iguana J, y el perro acompañante, podemos asumir que se trata de la Divinidad F sin tocado identificador y sin su camisa característica. Es de suponer que se trata de una escena que se relaciona con sus batallas marinas, las que discutiremos más adelante.

Lo que queda patente con este ejemplo es que el reduccionismo que separa la pintura de la escultura no solamente reduce los significados de la imagen moche, sino que los convierte, por la separación de lo que es un conjunto escultórico con una parte expuesta en pintura, en virtualmente incomprensibles.

A pesar de que las botellas con asa de estribo son la forma más común de vasijas que muestran pinturas, los moche disponían de una gama amplia de formas de vasijas y ceramios. Cuando no sabemos de qué tipo de vasija procede la pintura igualmente hay problemas de interpretación, ya que es visible, incluso en los contextos pintados, que las vasijas de formas diversas se relacionan con contextos rituales diversos, y su desconocimiento añade una dimensión de reducción de contexto.

Ahora, si bien queda claro el problema que surge de la separación de la pintura de su contexto vasija subsiste la dificultad, simplemente porque en muchos casos no tenemos acceso a las vasijas de las cuales han sido copiadas las imágenes. Tenemos que trabajar con ellas, y, en cuanto sea posible, tratar de comprender cómo debe haber sido su exposición en una superficie globular u de otro tipo.

Un aspecto que se puede derivar del ejemplo es el hecho de que, para los moche, el contexto mítico o ritual de las imágenes es parte de su comprensión del mundo. De esta forma una presentación con muchos detalles simbólicos explicativos, ya casi redundantes, como en el caso de la vasija de la figura 2.14, no es necesariamente la regla. Puede haber vasijas que se reducen al mensaje central, que en este caso debe ser que la Divinidad F en un episodio de sus peripecias sufre de una especie de bubas redondas, se rasca, y las bubas al parecer tienen una calidad especial y son recolectadas.

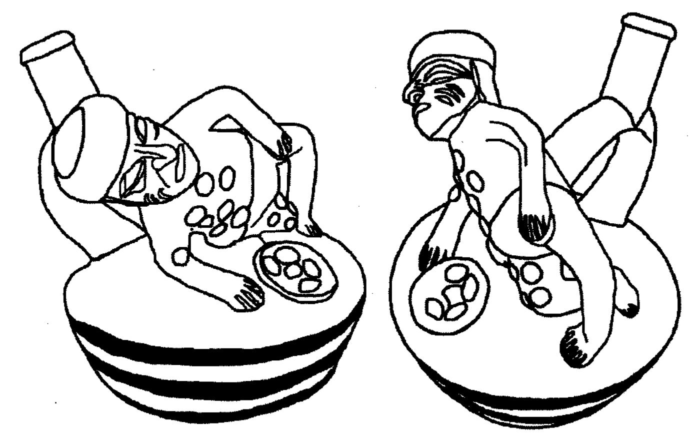


Fig. 2.15: Botella moche 2 de personaje con bubas rascándose y recogiendo las bubas en un plato (colección Fischer 178) (dib. Golte).

Así en la vasija de la figura 2.15. Es visiblemente una representación del mismo detalle, pero sin los símbolos explicativos de la figura anterior (2.14), que no nos permite ubicar al personaje y entender la situación en el ciclo de las peripecias de la Divinidad Intermediadora. Esta escena parece ser una representación de un enfermo a secas. No sabríamos de su relación para con los ciclos míticos. Hay otras esculturas en cerámica en las cuales las bubas redondas se asocian claramente con una capacidad sexual reducida, el personaje tiene un pene ostentosamente no erigido (fig 2.16). Esto quizás permitiría comprender el significado. Las bubas redondas provendrían del mundo de abajo y femenino, simbolizado en todo tipo de adjetivos redondos, y la Divinidad F tendría que quitárselas para recobrar su capacidad de luchador, claramente asociada con la virilidad.

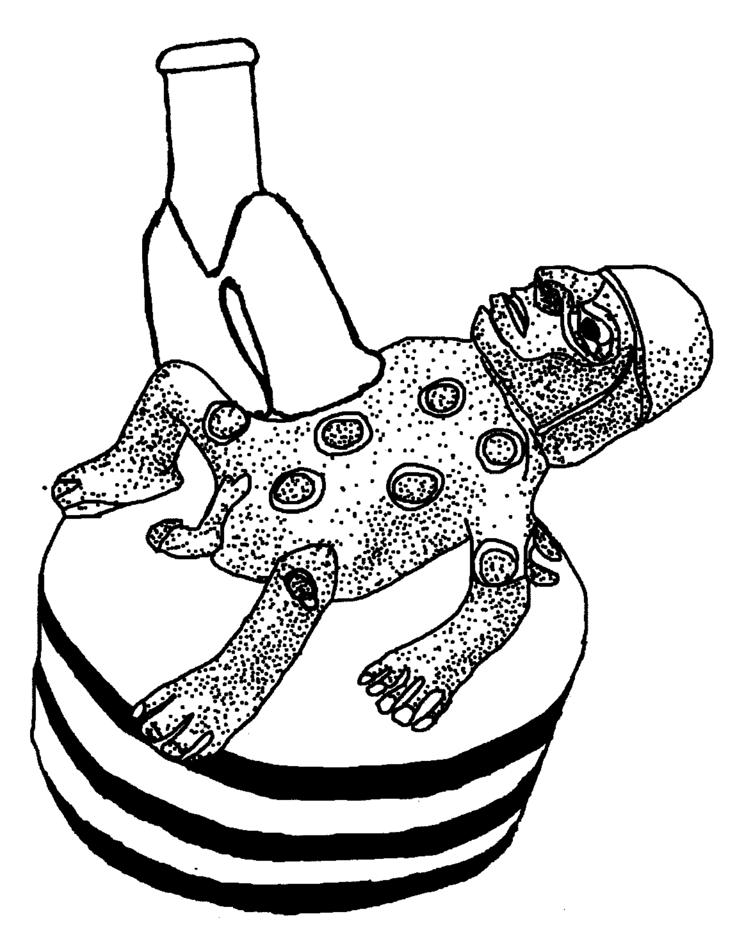


Fig. 2.16: Botella moche 2 de personaje con bubas con pene caído (colección privada), (dib. Golte).

Es mucho mayor la cantidad de vasijas que representan a la Divinidad F con las bubas, rascándose, con plato, sin plato, con pene caído, etc., que encontramos en las colecciones correspondientes, en comparación con las que tienen una pintura adicional. Una publicación del Museo de Viena (Kann y van Bussel 1997; 137-142) por ocasión de una exposición sobre los llamados "ceramios eróticos", por ejemplo, muestra cinco ejemplares como presentación de enfermedades venéreas. Ahora, estos, vistos con el preconocimiento sobre su significado en el contexto narrativo y cosmológico, añaden elementos para una comprensión más pormenorizada de éste. Por ejemplo, en varios casos encontramos el decaimiento del poder sexual del personaje, o en otros se puede observar las cruces características del entorno de la tuerta sobre las mismas bubas.

La botella esculturada 2.17 es otro caso que ilustra lo dicho. Ahí vemos al

personaje acostado, con pústulas o bubas en su abdomen y el pene caído en un ceramio moche I. Sin el preconocimiento de que se trata de la Divinidad Intermediadora debilitada por su permanencia en el ambiente femenino del mar, no reconoceríamos a las semillas de ishpingo en su cuerpo, ni sabríamos interpretar las ranuras aplicadas a la cara del personaje como las arrugas que desarrolla en sus confrontaciones marinas. Es más, con la escultura nos enteramos que los mitos o las narraciones que son la base de las pinturas de las peripecias de la Divinidad Intermediadora en las vasijas de las fases moche III a V deben de haber formado ya en la fase I parte de los conocimientos generalizados de la población de la costa norte.

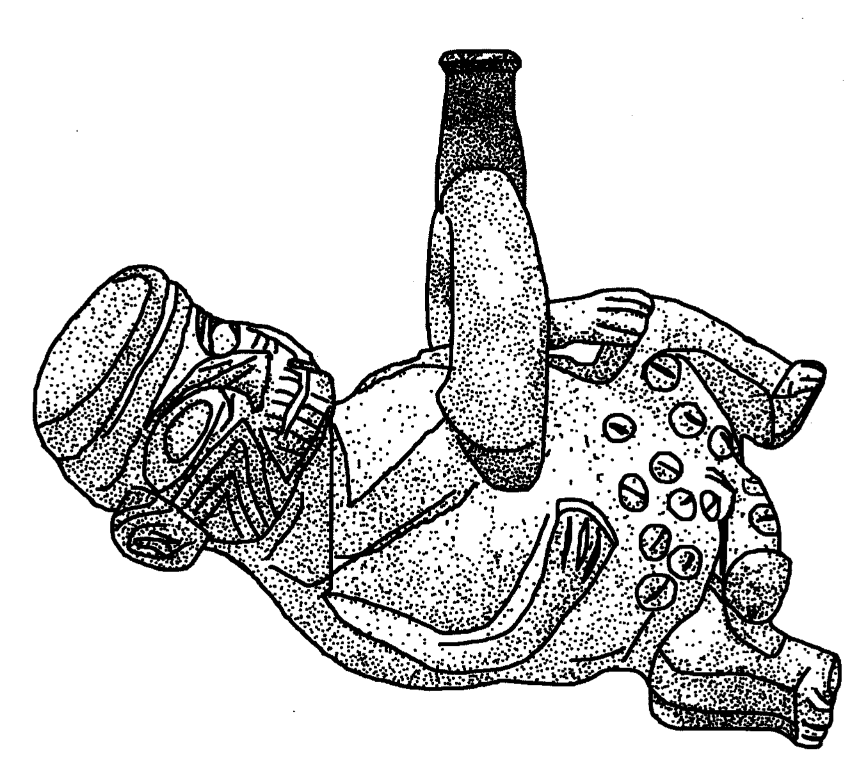


Fig. 2.17: Botella moche 1 de personaje con bubas en forma de semillas de ishpingo en la zona genital rascándose (Museo Larco, Lima ML004300) (dib. Golte).

Dicho de otra manera, la imagen completa de la vasija, y no la forma reduccionista de su presentación en las versiones de Kutscher, permite crear un grupo mayor de escenas emparentadas, el que a su vez nos posibilita el desarrollo de hipótesis más coherentes y más detalladas sobre diversos aspectos de la cosmovisión moche, los mitos y las imágenes con las cuales los moche mismos transmitían su conocimiento de generación en generación.

Es más, cómo quisiéramos mostrar con la vasija chimú (figura 2.18) del Museo Imperial de Etnografía de Leiden (RMV) los detalles de la pintura que ofrecen la posibilidad de relacionar la escena del Dios Intermediador F que se rasca las bubas, con otras imágenes que nuevamente amplían nuestra comprensión. En la superficie de esta vasija de color gris negruzco se encuentra un grupo de objetos, y entre estos,

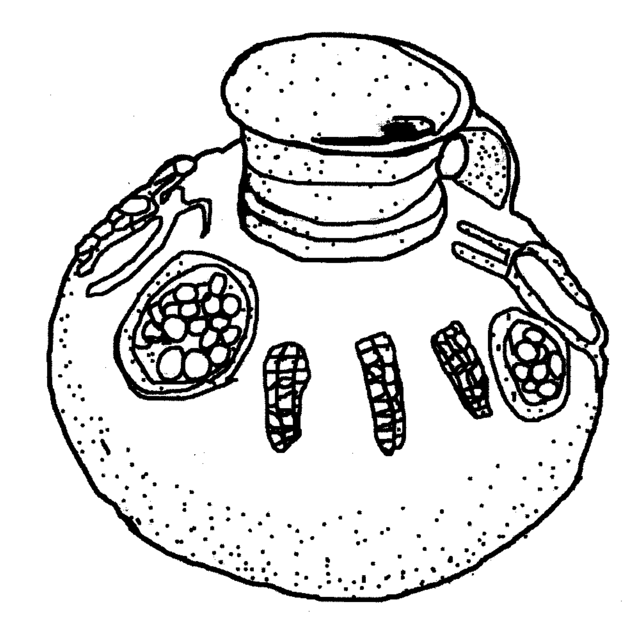


Fig. 2.18: Botella chimú temprano con plato con bubas en contexto de símbolos de cosecha (RMV, Leiden) (dib. Golte).

el mismo plato con las escamas redondas como las adherencias de las cuales se libra F en las vasijas esculturadas moche. Todos los objetos parecen estar relacionados con la cosecha (mazorcas de maíz, etc.). Parece entonces que el paso de la Divinidad F por el mundo marino le ha convertido en un ser tinku, que le resta masculinidad, y al mismo tiempo le confiere características femeninas, aparte de las masculinas propias. Esta combinación hace posible que de su cuerpo germinen símbolos de feminidad y semillas. La escena de la figura 2.15 entonces sería una explicación más del porqué F al final de sus aventuras puede convertirse en una Divinidad masculina que genera plantas en el cielo, así como lo hace la tuerta en el subsuelo.

En este sentido la reducción que produce la incomprensión también nos produce un impedimento para comparaciones y el establecimiento de interrelaciones con otras imágenes que, por un lado, resultan más comprensibles de esta forma, y al mismo tiempo permiten una interpretación más pormenorizada de la vasija (figura 2.12/2.13) que nos ha servido como punto de partida.

Omisiones

Ya hemos visto que las formas de transposición de una vasija a una imagen bidimensional conducen a problemas de interpretación que pueden tener su origen en selectividades diversas. Especialmente en el caso de las vasijas con pinturas de línea fina es frecuente la omisión de segmentos o secciones de la vasija que no son parte de la pintura, como hemos visto en los casos anteriores. La selectividad está guiada en este caso por privilegiar la pintura y dejar de lado la escultura. Un problema similar es la omisión de detalles que no se consideran "importantes" para la "escena". Son pocos los casos en los cuales los dibujos incluyen las figuras que se encuentran en las asas estribo, y, cuando las hay, tampoco se representa los dibujos ubicados en el borde inferior de la botella.

Estas omisiones en el caso de la iconografía moche son visiblemente problemáticas. Como carecemos de textos y un manual explicativo sobre los detalles que son significativos para la comprensión de la totalidad de una vasija, tenemos que asumir que todos son significativos, y por lo tanto no pueden ser omitidos en el dibujo y en la interpretación.

Un caso que puede ilustrar este punto es la secuencia de acciones de varias de las Divinidades principales de los moche que Donna McClelland y Donnan publicaron bajo el nombre de "tema del entierro". No cabe duda que se trata de pinturas sumamente complejas y su transposición por Donna McClelland para su publicación ha sido un elemento importante para la comprensión de la representación de acciones seriadas, y que esta seriación es transmitida de forma bastante pautada en las vasijas globulares en las cuales se encuentran las pinturas. El problema es que la mayoría de estas vasijas se encuentran en colecciones privadas y de difícil acceso para los que las analizan.

Donna McClelland, sin duda alguna, ha sido una dibujante extraordinaria y gracias a su labor disponemos de un gran número de imágenes sumamente complejas que de otra

forma hubieran quedado ocultas. Sin embargo, no se puede negar que sus dibujos dejan de lado sistemáticamente detalles importantes para la comprensión de las imágenes. Por suerte en algunas de las publicaciones, especialmente en Moche Fineline Painting, los dibujos son acompañados con fotografías diminutas de por lo menos una cara de la vasija. Pero veamos el caso de la transposición de una de las "escenas de entierro" (figuras 2.19ss), que muestra problemas que se repiten en todas sus trasposiciones de la misma secuencia y que no se limitan a los que ya hemos discutido en los casos anteriores. Es que hay omisiones que van más allá de la falta de indicadores sobre la distribución de las imágenes en la superficie de las vasijas y la omisión de partes esculturadas de los ceramios.

Todas las trasposiciones de las escenas del entierro, incluyendo la de la figura 2.19 publicada por Sawyer, han omitido un gran número de signos por razones que habría que comprender. Christopher Donnan, para quien trabajaba Donna McClelland, ha considerado a priori que los detalles que vamos a ver en seguida no eran "importantes" para las escenas, a pesar de que todas sus versiones muestran los mismos detalles. Como él mismo escribe al principio de su publicación: "Roll-out drawings were made of the chamber designs on these five, omitting the background filler elements, such as circles and dots, so that the depiction would stand out more clearly" (Donnan y McClelland 1979: 5). Esta idea de signos que solo servirían para "llenar" cualquier superficie en pinturas, que ya de por sí son altamente compactadas, es tanto más descabellada cuando vemos que en otros contextos los pintores moche no tenían ningún problema en dejar espacios vacíos. Resulta ser una idea preconcebida, sin fundamento alguno, que convierte la impresión en un programa que mutila seriamente la posibilidad de comprensión de los objetos estudiados.

Ya la comparación entre la primera escena de la secuencia del entierro publicada por Sawyer (1968:47) (figura 2.19) y su comparación con la versión que ofrece Donna McClelland (1979: 30) (figura 2.20) echa luces sobre la problemática.

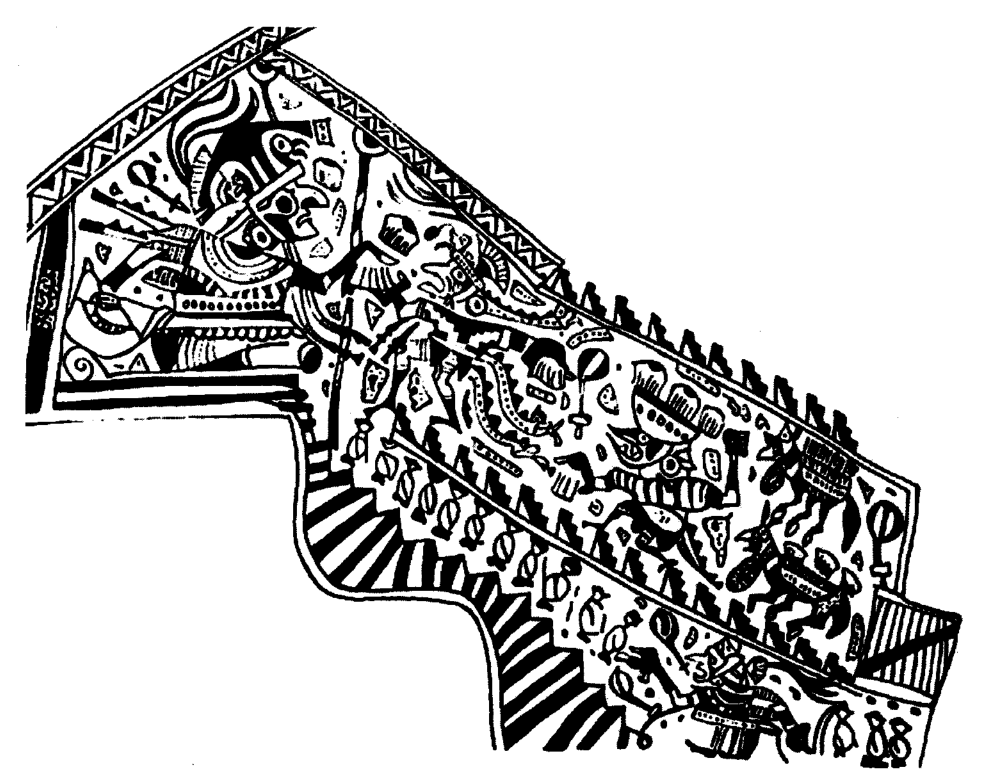


Fig. 2.19: La entrega de Strombus en la "secuencia de entierro" de la colección Ganoza según Sawyer (Sawyer 1968: 47).

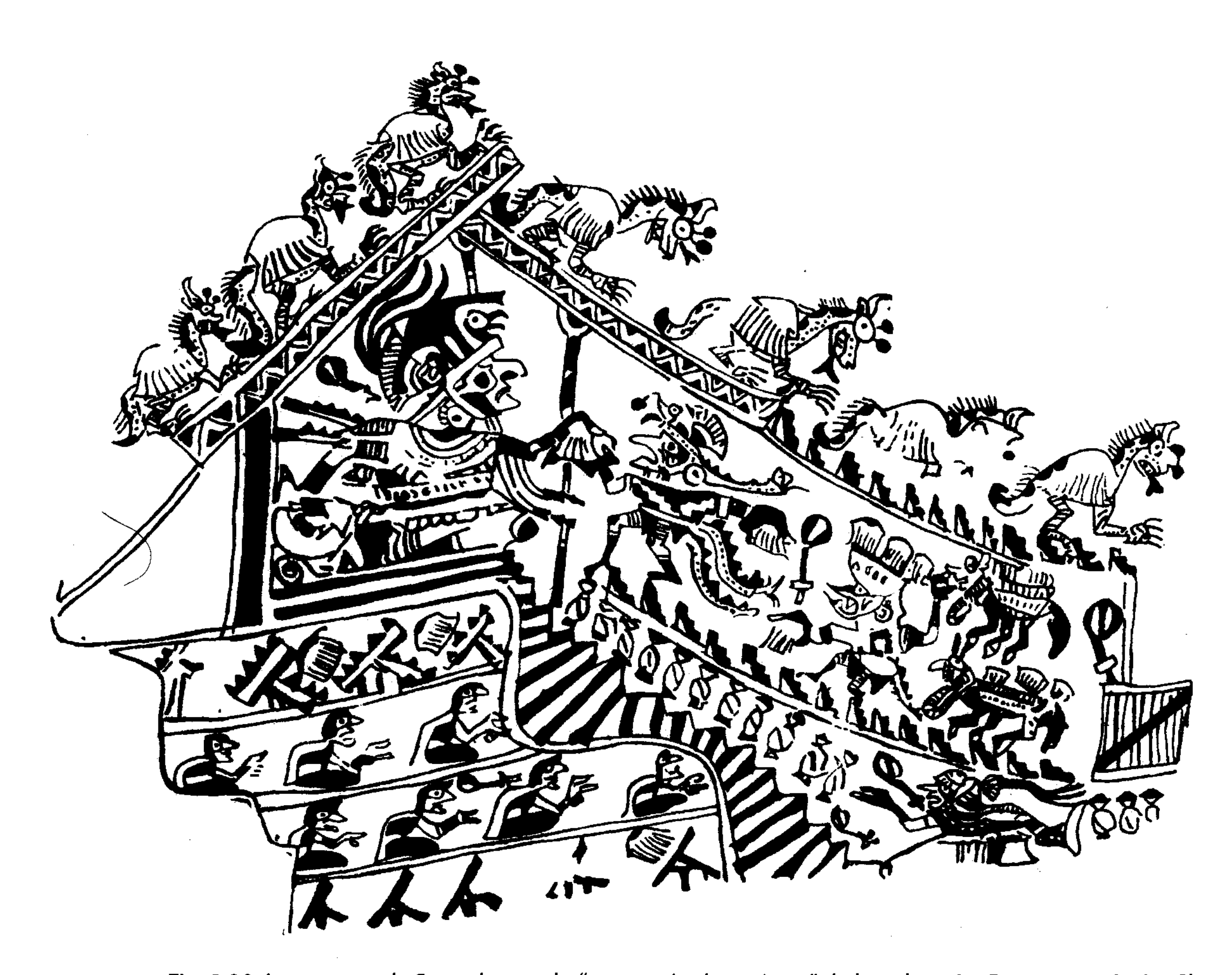


Fig. 2.20: La entrega de Strombus en la "secuencia de entierro" de la colección Ganoza según McClelland (Donnan y McClelland 1979: 30).

Claro que el problema mayor de la transposición de Sawyer es el aislamiento de una parte de la vasija del contexto mayor representado en la superficie de la botella. Y como podemos apreciar en un cotejo rápido, no solo aísla una de las escenas de la secuencia, sino que recorta partes de la misma escena: no aparecen ni las gradas de la pirámide, ni los monstruos Strombus sobre el techo del templo, pero sí aparece una serie de detalles alrededor de la Divinidad mayor y los que se acercan por las gradas. Mientras, el dibujo de Donna McClelland guarda el contexto pero omite los "elementos de relleno", de los cuales habla Donnan. Ahora, habría que conceder que tanto el dibujo de Sawyer como el de McClelland están acompañados por fotos que permiten reconocer algunos de los problemas de transposición. Pero, como también se puede apreciar por el uso posterior de ellas, las transposiciones, una vez publicadas, adquieren una autonomía y son citadas sin el material fotográfico aclaratorio. Y por cierto que dan lugar a interpretaciones completamente antojadizas (Aveni 2000:82)

Una inspección de cualquiera de las vasijas correspondientes muestra una gran cantidad de omisiones (figura 2.21). Tomemos como ejemplo la iguana J que aparece varias veces en el ceramio, pero veamos la que está parada con un bastón de sonajas al lado izquierdo del sarcófago que ya ha sido bajado a la tumba (figura 2.22).

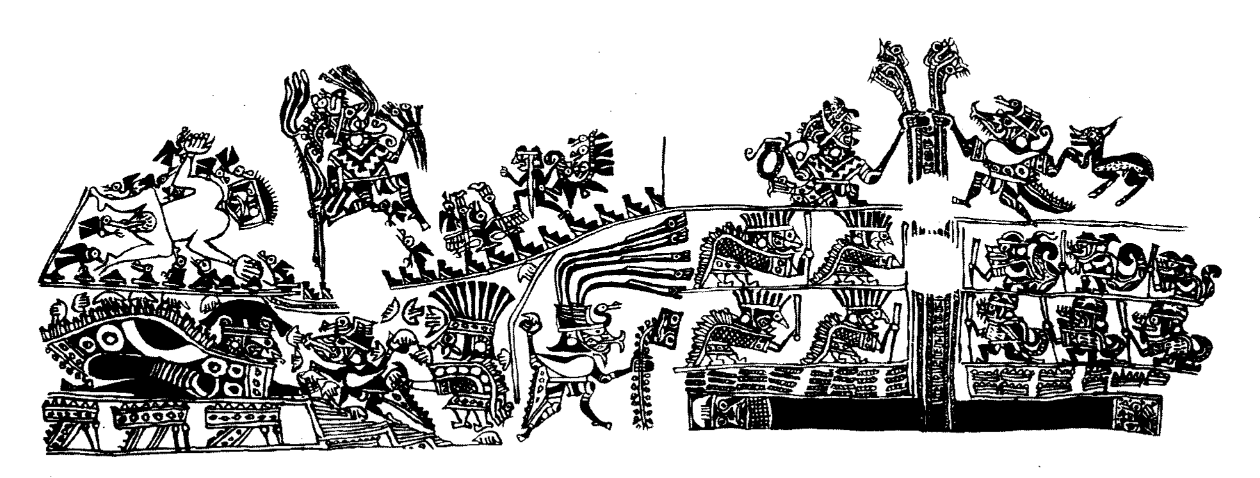


Fig. 2.21: El desarrollo de uno de los "temas de entierro" según Donna McClelland (Donnan y McClelland 1999: 143).

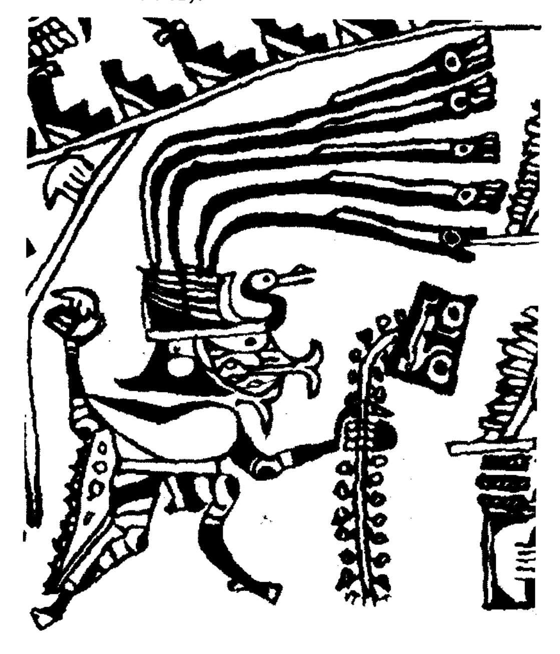


Fig. 2.22: La iguana J al lado de la pirámide mortuoria según McClelland (Donnan y McClelland 1999: 143, detalle).

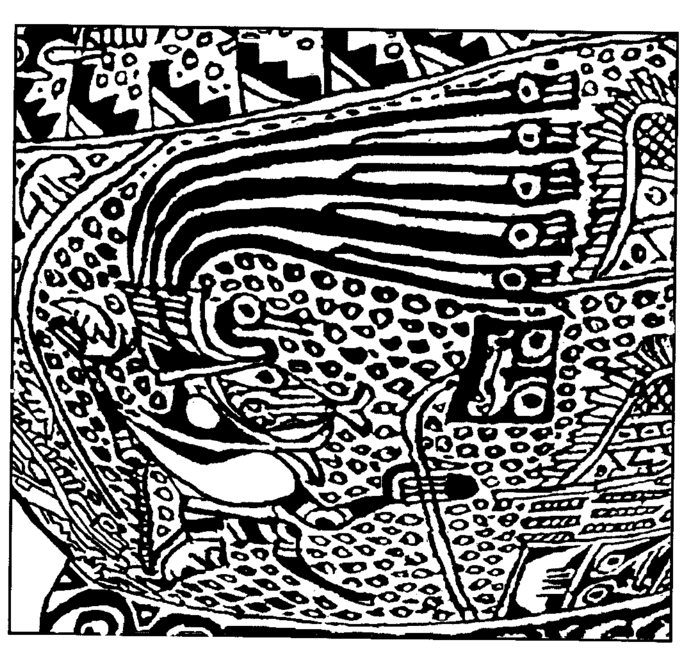


Fig. 2.23: El dibujo de la misma iguana en la superficie de la vasija (dib. Golte).

Vemos en la figura 2.23 que la vasija está cubierta por un gran número de signos redondos. Estos, en otros contextos, representan estrellas y también son símbolos de agua. En el contexto de la botella de la escena del entierro, probablemente signifiquen que el desarrollo de las escenas acontece en la oscuridad de la noche y esté relacionado con la humedad y el ambiente subterráneo. Esto, como veremos más adelante, es altamente significativo, y en este sentido la omisión sistemática de los signos le quita al intérprete un elemento central para la compresión de la secuencia de escenas.

Todavía en 2007, Donnan justifica en cuanto a las pinturas provenientes de San José de Moro:

"The background surrounding figures in Moro style paintings is often filled with abstract elements such as circles and dots, which tend to obscure the activity being depicted. These background filler elements, which seem to have no iconographic significance, have been omitted from most of the fineline drawings in this volume to enhance the clarity of the principal designs" (McClelland et alii 2007: 20).

Es notable que el mismo autor no explica lo que sería "the activity" y él mismo afirma que no está seguro de lo que se hace diciendo que "los elementos de relleno... **parecen** (énfasis, JG) no tener ningún significado iconográfico".

Fig. 2.24: El frente de la botella con la escena opuesta al entierro del sarcófago (Col. Ganoza, Trujillo) (dib. Golte).

Para la misma transposición valen las otras omisiones ya anotadas. No presenta ni los dibujos del asa estribo, ni los de la base, ni tampoco ofrece la posibilidad de poder apreciar la distribución de las imágenes en la superficie del cuerpo globular de la vasija. Y como podemos apreciar en la figura 2.24, tampoco depicta otros detalles altamente significativos de la botella.

En el caso de la botella discutida esto resulta problemático porque, como algunas de las vasijas muy complejas de la fase moche V, tiene en ambas caras paralelas al asa estribo, ductos que conducen al interior de la vasija. Dirigidas hacia los orificios se encuentran en cada superficie ranas modeladas, como se puede apreciar en la figura 2.24, como ocurre con otras vasijas relacionadas al culto al agua y la Divinidad Subterránea. Un ejemplo de estas se puede apreciar en la figura 2.25. Este detalle es tan prominente que de por sí se puede asumir que es un comentario central al significado de la vasija misma y del personaje de la tuerta que se puede observar en la secuencia.

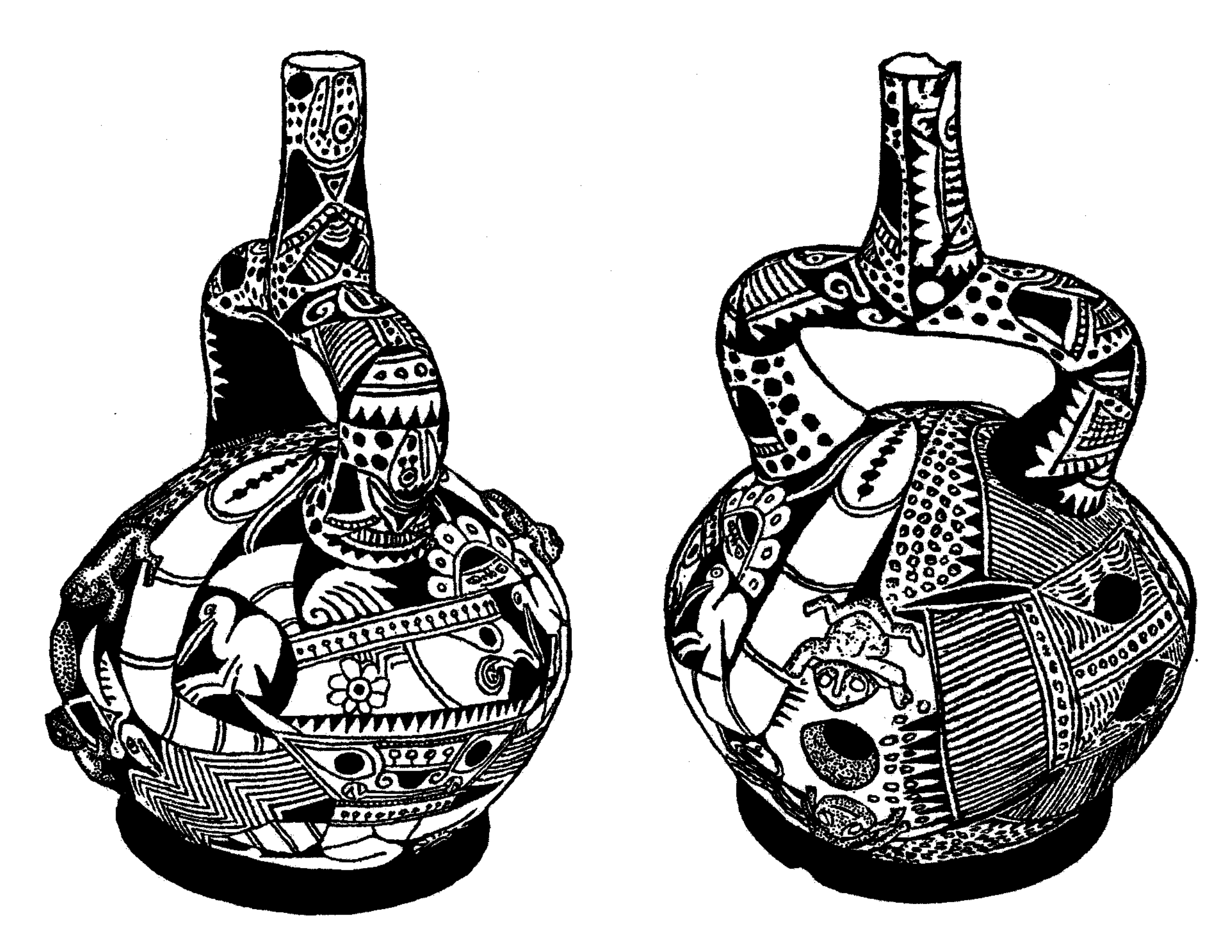


Fig. 2.25: Una vasija con una construcción similar relacionada con el culto al agua y la Divinidad Subterránea (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

Como se podrá apreciar en la figura 2.24, pero también en la foto de la vasija (Donnan y McClelland 1999: 143), la tuerta tiene vista en el ojo que está a la derecha de su cara. Parece que esta omisión en la transposición de la figura 2.19 es más bien casual.

Reproducciones incompletas

Las omisiones no se limitan a los casos expuestos de pinturas de línea fina, sino también a las imágenes esculturadas. Son raras las publicaciones que muestren a una vasija desde todos los ángulos. De forma que casi siempre quedamos con una idea incompleta de lo representado. Un caso de este tipo es la publicación de Donnan sobre los llamados "huacos retrato" (2004). En este volumen ha reunido una cantidad importante de imágenes de las vasijas que parecen retratar a personas por sus características bastante "realistas" en la presentación de las cabezas. Pero hay que ver que ya con esta selección hay una limitación externa del sujeto. Cuando uno recorre las colecciones de vasijas mochicas, queda patente que se "retrata" no solamente a humanos, sino a una serie de seres fitomorfos, como por ejemplo la Divinidad de la Tierra representada como papa (figura 2.26), y zoomorfos, como por ejemplo zorros, llamas (figura 2.27, 2.28 y 2.29) y lobos marinos.



Fig. 2.26: Retrato de un personaje con características de tubérculo (ME, Berlín VA 48036) (dib. Golte).

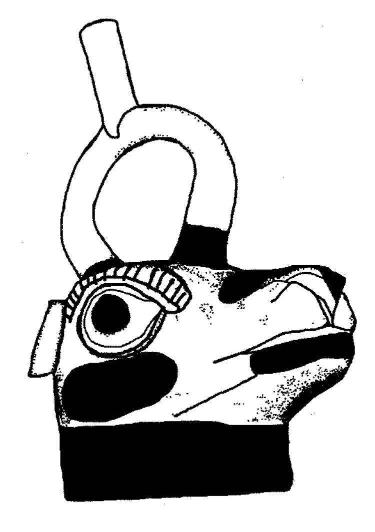


Fig. 2.27: Retrato de una llama (RMV, Leiden) (dib. Golte).

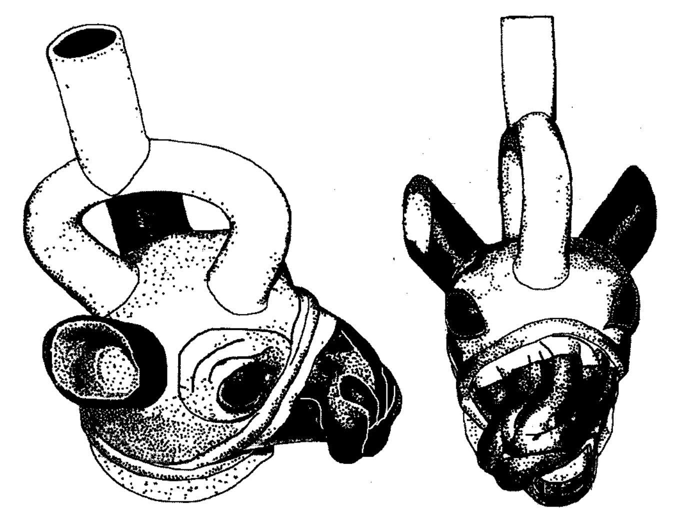
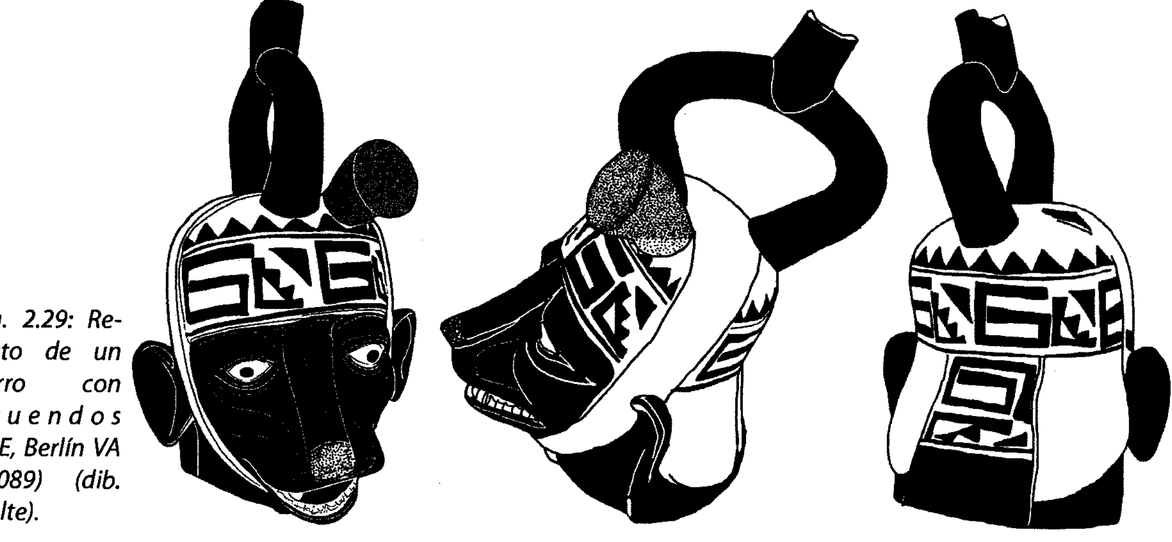


Fig. 2.28: Retrato de una llama con boca torcida (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

Fig. 2.29: Retrato de un zorro con atuendos (ME, Berlín VA 18089) (dib. Golte).



Al excluirlos de una publicación, ésta limita la amplitud del concepto moche a otro que se relaciona con nuestra idea de lo que es un "retrato". Este reduccionismo no se limita sin embargo a lo dicho, sino a nuestra idea que un "retrato" es ante todo una presentación frontal o de semiperfil de una persona. Cuando revisamos el libro mencionado, vemos que el autor básicamente sigue esta idea, y, con pocas excepciones mostradas en otro contexto, no nos presenta vistas que permitirían observar la totalidad del objeto presentado por los moche. Con esta selectividad se omite información importante en la mayoría de los casos. Si vemos las representaciones de caras humanas (figuras 2.30, 2.31, 2.32, 2.33 y 2.34) y también la del zorro (figura 2.29), notaremos que los moche han utilizado las bandas que cubren la parte superior de la cabeza para transmitir información.



Fig. 2. 30: Retrato de un personaje humano (ME, Berlín VA 17921) (dib. Golte).



Fig. 2.31: Retrato de un personaje humano (ME, Berlín VA 48028) (dib. Golte).

Fig. 2.32: Retrato de un personaje humano (ME, Berlín VA 48030) (dib. Golte).



Fig. 2.33: Retrato de un personaje humano (ME, Berlín VA 47870) (dib. Golte).

De especial importancia parecen haber sido los nudos opuestos a la cara misma que de alguna forma cubren el cabello. Vemos que la parte posterior de los retratos contiene información en símbolos relativamente abstractos, que deben delimitar el lugar social, quizás los vínculos parentales del personaje. Al omitir esta información nos cerramos un camino abierto a una comprensión más pormenorizada de los símbolos abstractos. Estos aparecen en los contextos más diversos sobre edificios, sobre vestimenta, sobre escudos, y también, como se puede ver muy bien en la "Huaca de la Luna" o la pirámide de "El Brujo", sobre las paredes de los recintos de una construcción. Estos símbolos son los que pervaden las pinturas y probablemente son la llave para comprender más detalladamente todo el conjunto de la iconografía mochica. Más aún, una revisión superficial de otros grupos icónicos de los Andes Centrales muestra que parece haber una utilización bastante uniforme de este tipo de símbolos más allá de los confines de un espacio cultural delimitado por un estilo. Al omitirlos en una publicación especializada renunciamos de antemano a intentos serios de comprensión.



Fig. 2.34: Retrato de un personaje humano (ME, Berlín VA 17919) (dib. Korczok).

Parte 2
LA COSMOVISIÓN



BOTELLA DE ASA ESTRIBO
(ME BERLÍN VA 18099) (dib. Golte)

3. Un modelo de las características de la cosmovisión mochica

Cuando tratamos de entender la comprensión del mundo que los moche expresan en sus imágenes, hay una amenaza constante de que nuestro imaginario (no somos mochica) invada nuestro modo de observación. En el capítulo precedente hemos visto que la investigación iconográfica moche ha sido encausada desde el principio por formas de representación etnocéntricas ajenas a las tradiciones andinas de representación, y que hemos utilizado en buena cuenta imágenes construidas según nuestros cánones de representación y comprensión como punto de partida de lo que la gente de la costa norte peruana –hace alrededor un milenio y medio– producía para que fuera comprendido y utilizado por miembros vivos y muertos de sus sociedades en sus contextos sociales y rituales. Podemos asumir que la cosmovisión de ellos difería sustancialmente de la nuestra, su hábitat difería marcadamente del nuestro, y sus formas de categorización del mundo eran ajenas a las que nosotros pudiéramos tener.

En algunos aspectos podemos reconstruir o comprender las características de su hábitat y sus formas de utilización. Esta comprensión es necesaria, ya que es un correlato del imaginario mochica expresado en sus pinturas y esculturas, pero visiblemente esto no es suficiente. Los mochica conocían de manera muy precisa su entorno natural, y parece que han tenido un conocimiento del mundo más allá de sus territorios en los Andes Centrales y la Amazonía adyacente. En muchas imágenes hay elementos que hacen referencia a este hábitat y su desarrollo cíclico. Así que una condición para avanzar en la comprensión de las formas de expresión moche es que tenemos que disponer de un conocimiento de la naturaleza y el ritmo de sus cambios. Sin embargo, los moche no construían imágenes "realistas", en nuestra acepción de la palabra, de la naturaleza en la cual vivían, o no ilustraban, a manera de una fotografía, escenas de su vida. Hay que ser consciente de ello, ya que, especialmente las imágenes mochica, pervaden la literatura sobre los Andes como ilustraciones de la "vida diaria precolombina". Pueden ser imágenes de su hábitat y pueden ser imágenes de acontecimientos, pero si lo son, son vistas y expuestas según lógicas de exposición y categorización que simplemente no son nuestras.

El trabajo de la iconografía y de la iconología de los últimos decenios ha partido en menor o mayor medida de esta comprensión. Las controversias en este sentido giran en torno a un debate sobre cómo llegar a conocer estas lógicas de exposición y de categorización. Si bien nuestra intención es partir de los objetos moche y analizarlos en el sentido que nos revelen, gracias a la riqueza del mundo expuesto en innumerables imágenes, por medio de una comprensión sistemática en relación con su lógica inherente, permanece

la posibilidad de que nuestro imaginario invada nuestra comprensión sistemática, así como lo hemos tratado de mostrar en los métodos de transposición de las imágenes en el capítulo precedente. Es más, como ya hay una historia larga de análisis de imágenes moche, no solo nuestro imaginario puede interferir con nuestra percepción, sino también los resultados de investigaciones previas que nos han parecido convincentes o cuyos resultados están presentes en nuestra mente porque las hemos revisado.

Así que pensamos que es conveniente exponer de manera abstracta cómo entendemos estas "lógicas de exposición y categorización" ahora, para que no aparezcan solo en nuestras aseveraciones y discusiones implícitamente, sino para que sea accesible a la duda y a la crítica en su conjunto. No pensamos que lo que vamos a exponer es fidedigno, sino que se trata de un modelo que se nutre, por un lado, de una observación pormenorizada y en parte sistemática de objetos moche de varios decenios. También influye en su elaboración un conocimiento de larga duración de los hábitats de la costa norte peruana, y no solo de ella, sino de los Andes Centrales desde Bolivia hasta el Ecuador.

El trabajo etnológico y etnográfico, así como el etnohistórico, junto con las lecturas relacionadas con éstos, en este mismo espacio, igualmente de larga duración, influyen en nuestra percepción y lo valoramos bastante ya que consideramos que el pasado descrito especialmente por personajes como Guamán Poma de Ayala o Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, así como el presente de las poblaciones andinas, a pesar de todas las reelaboraciones, los cambios de las centurias transcurridas, no quitan que las poblaciones andinas de hoy o del siglo XVI estén más cerca de lo que pueden haber pensado los moche. Somos conscientes de la distancia histórica, sabemos de la historicidad de los fenómenos, no queremos confundir el presente con el pasado, pero es innegable que las lógicas de manejo de comprensión de un habitante actual de Nara en el Japón están más emparentadas con las lógicas que contribuyeron a la construcción de la ciudad de Heijo, la primera capital nipona en el año 710, en el mismo sitio, así como un habitante centroeuropeo actual, sépalo o no, está viviendo en una sociedad que en muchos elementos sigue siendo heredera cultural del imperio romano o de otras culturas que se desarrollaron en el camino al presente. Así como el habitante de Nara puede ubicar en su cosmovisión la imagen del gran Buda Rushana de bronce dorado al verla, o cuelga mensajes escritos para los espíritus en los templos Shinto de Heijo, o como nosotros manejamos sin discutirlo muchos conceptos del derecho romano, organizamos festividades en carnavales que hacen memoria de las saturnalias romanas, o festejamos una Navidad pervadida por los símbolos de las fiestas del solsticio de invierno germanas, los habitantes de los Andes Centrales se mueven en unas culturas que están impregnadas de pasados reelaborados.

Así que de esta multitud de fuentes hemos elaborado un modelo, que utilizamos como referencia en la discusión de las imágenes. Este modelo debe partes importantes a los trabajos previos de Tom Zuidema y Tristan Platt, también a los de Annemarie Hocquenghem y a las discusiones que hemos tenido con Rodolfo Sánchez, en relación con el modelo que él utilizó en su trabajo sobre "Apus de los Cuatro Suyus". Quizás nuestra parte más importante en ello es la idea de que la gente en los Andes no solo tiene una percepción

circular del tiempo, y maneja en los campos más diversos homologías con las categorías binarias utilizadas en la subdivisión del tiempo derivadas de la pareja humana, sino que en este manejo binario de categorías está centralmente presente la idea de la reproducción. No solo hay construcción en el sentido del *yanantin*, de la simetría en espejo, de mitades opuestas y complementarias, sino que la idea central en ello es que hay, por lo general, un encuentro ordenado de los opuestos complementarios con fines de reproducción. Dicho de otra forma, el pensamiento de los moche no carece de una idea sobre la historia, pero la plantea en términos parentales. El presente se deriva de una reproducción constante en encuentros de opuestos complementarios en el pasado y de la misma forma piensan que surge el futuro. De esta manera el ritual moche destinado a permitir y fomentar esta reproducción para el futuro, es esencial para ellos. Solo así ellos y sus descendientes, así como todos los elementos del cosmos, se gestarán apropiadamente.

El modelo ha sido desarrollado a lo largo del camino de análisis de las imágenes moche, así que no ha sido una herramienta previamente construida. Es en este sentido un resultado que nos permite exponer con más coherencia los hallazgos. Vamos a discutir brevemente las características de este modelo, que sigue siendo una hipótesis que no está en desacuerdo con el material revisado y expuesto en este trabajo.

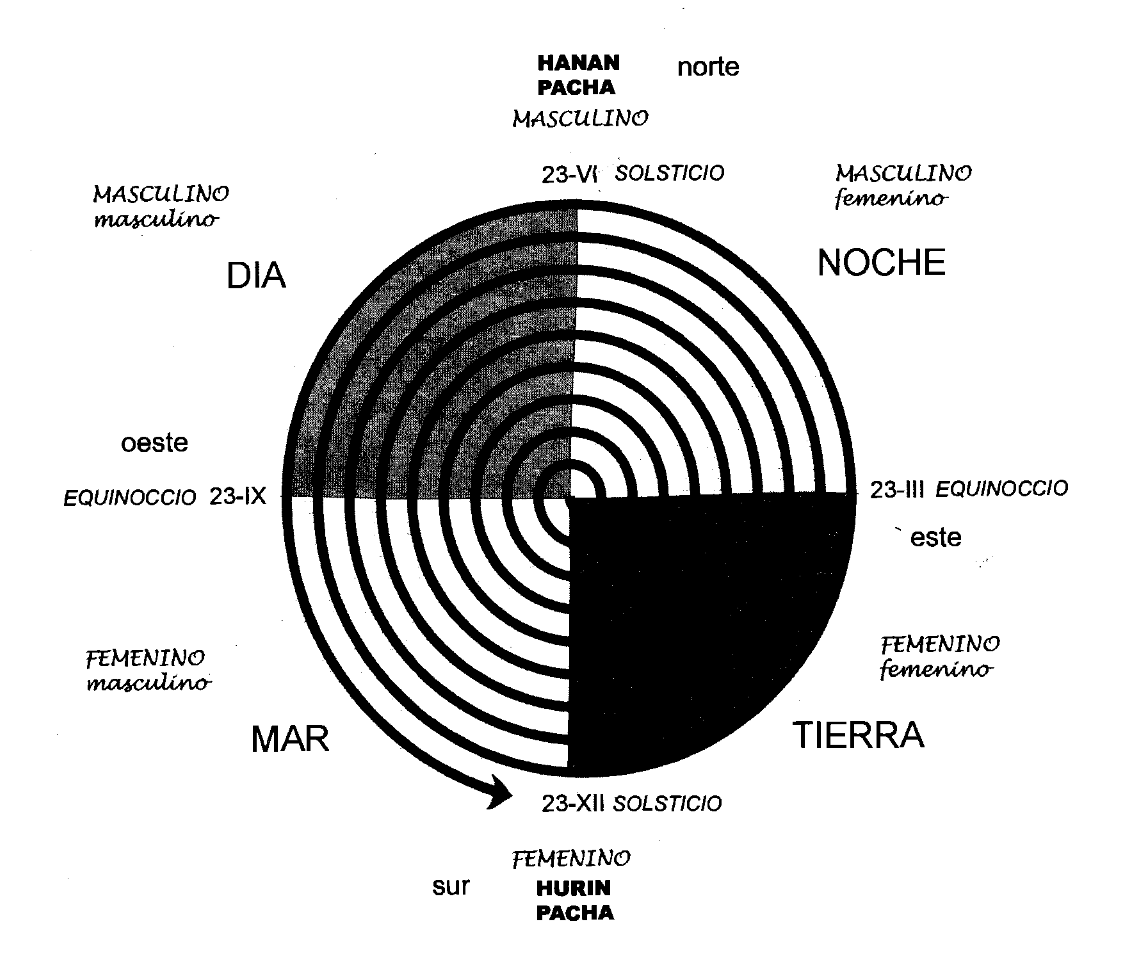


Fig. 3.1: Un modelo de la interrelación entre categorías de género, de espacio, y de tiempo para la comprensión de los objetos moche (orig. Golte).

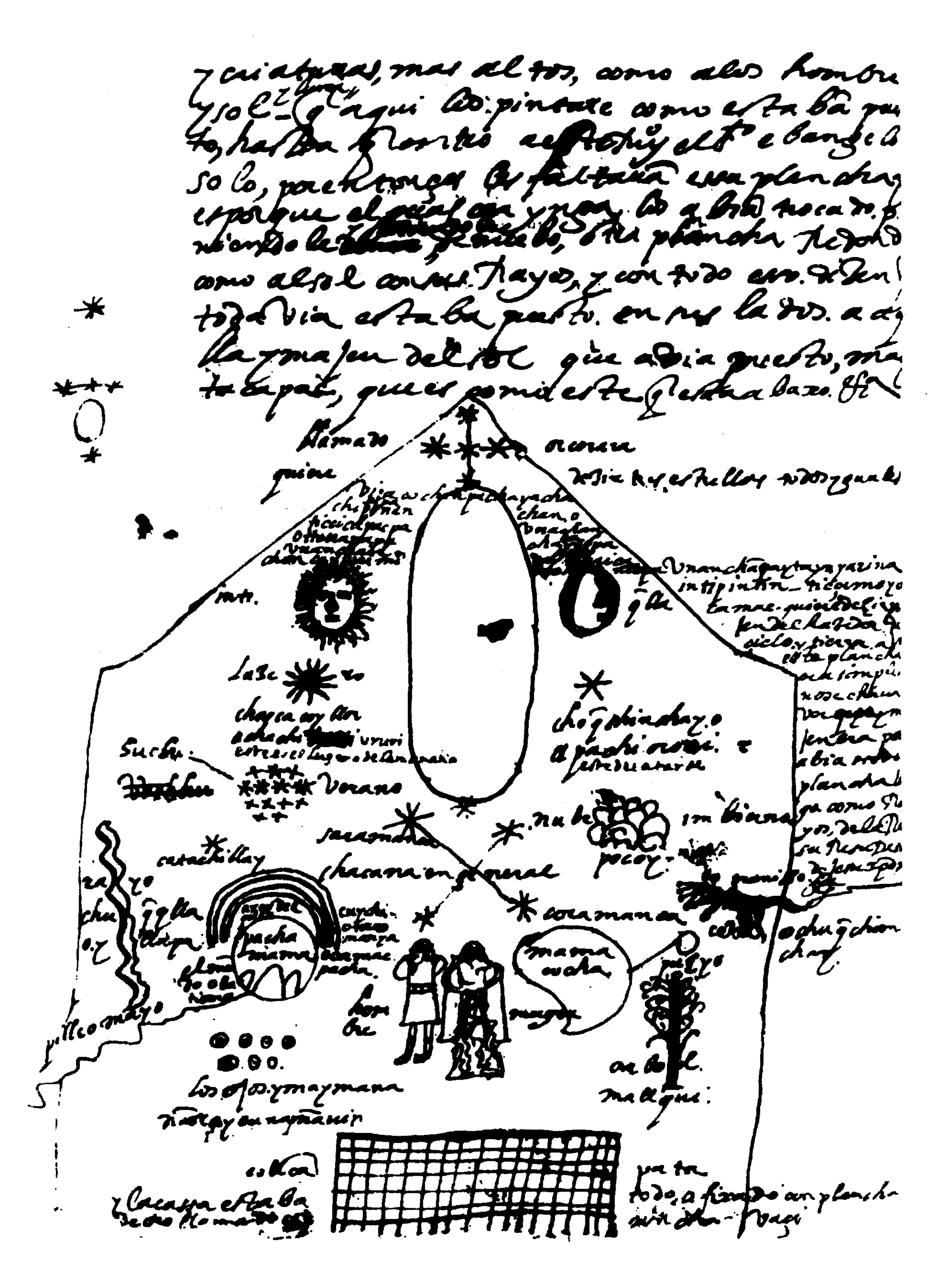


Fig. 3.2: El modelo de la interrelación entre categorías de género, espacio y tiempo que, según Pachacuti Yamqui Salcamayhua, se encontraba en el Qoricancha del Cusco incaico (Santacruz Pachacuti Yamqui 1993).

El modelo parte de la idea de homologías y asociaciones en la construcción del aparato conceptual (figura 3.1). Quizás se pueda tomar como punto de partida la pareja humana, como también lo hace Pachacuti Salcamayhua (figura 3.2), cuyo esquema muestra el sur en la parte superior, a diferencia del nuestro que pone el norte en el polo de arriba. Hay una mujer y un hombre, son diversos, pero tienen que entrar en una conjunción, un encuentro (*tinku*), para que se reproduzcan. Así, hay una categoría del "mundo de arriba" (*hanan pacha*) y una categoría del "mundo de abajo" (*hurin pacha*), que se encuentran en el espacio liminal de la superficie terrestre, y su encuentro permite la reproducción del mundo. Cada uno de estos mundos nuevamente está subdividido en una parte masculina y una parte femenina. El mundo de arriba diurno, se opone al mundo de arriba nocturno. El mundo de arriba diurno está asociado con la época seca (*huchuy*), el mundo de arriba nocturno está asociado con la época húmeda (*pocoy*). El mundo de abajo es por un lado terrestre y por el otro lado opuesto relacionado con el espacio acuático del mar. Así que cada parte nuevamente se subdivide en mitades complementarias que son subsumibles al modelo general por medio de analogías y homologías. En la superficie terrestre el oriente se asocia con lo masculino, ya que ahí nace el sol, mientras el occidente, que para los moche es el Océano Pacífico, se asocia con lo femenino, con la noche, con la muerte y, en última instancia, con el mundo de abajo. Así que el mismo modelo permite ubicar y concatenar los fenómenos, los seres, las direcciones, los tiempos en un modelo categorial. Como está en constante reproducción lo hemos dibujado como espiral y no como círculo. Los mismos moche utilizan el símbolo de la espiral para referirse a los mundos, pero con ellas anotan cada mitad en la duración larga, solo que el mundo de arriba tiene una ampliación constante de acuerdo al sentido contrario de la aguja del reloj, y el mundo de abajo en el sentido del movimiento de la aguja del reloj.

El ritmo de los encuentros *tinku* de las partes opuestas y complementarias en el tiempo está gobernado por los astros, el movimiento del sol entre los solsticios, las fases de la luna, y el movimiento de la vía láctea en el cielo nocturno. Los moche, al igual que muchos campesinos andinos hoy, observaban estos movimientos y los correlacionaban con los cambios cíclicos de la naturaleza, que al mismo tiempo gobernaban sus actividades productivas en gran medida. Los momentos centrales los festejaban en rituales que trataban de apoyar a los cambios de la naturaleza, pensada en términos antropomorfos. Dada la inestabilidad de las condiciones climáticas en los Andes no resulta sorprendente que se pudiera pensar más allá de la regularidad, lo sorpresivo y lo inadecuado. En un ambiente desértico, en el cual una base de la subsistencia es la agricultura de irrigación a gran escala, no es tan sorprendente que se celebren rituales para que las aguas efectivamente aparezcan en los lechos de los ríos y permitan llenar los canales de regadío, o que se ritualice el cambio a la época de sequía y por lo tanto el cambio de las actividades.

Ya hemos visto en el capítulo precedente algunos ejemplos de cómo la temporalidad de los fenómenos y su ubicación espacial, así como su conjunción, son elementos básicos de la imaginería moche. Dada su preocupación por el orden de los tiempos, y por la misma homologación de categorías temporales con categorías espaciales, no es de sorprender que la cosmología y la mitología moche busquen formas de expresión que permitan sistematizar estas preocupaciones.

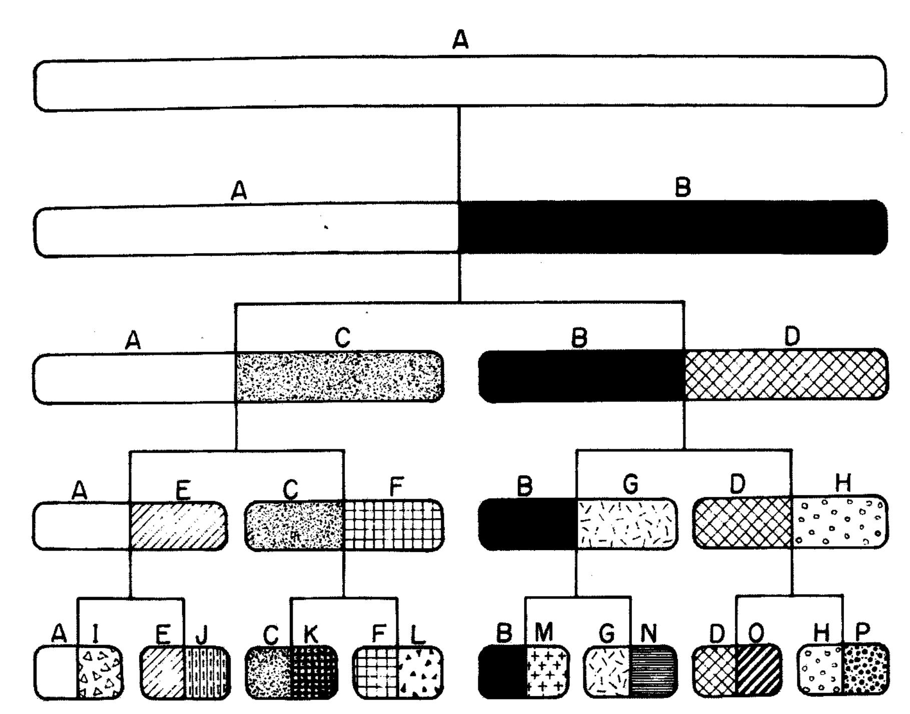


Fig. 3.3: Un esquema de la organización de las jefaturas de la costa norte del siglo XVI (según Netherly 1990: 464).

Es más, en realidad el modelo de tiempos y espacios reproductivos no excluye a los humanos. La sociedad moche se ubica en su jerarquización y sus categorías sociales en este modelo. Añadimos un esquema de Patricia Netherly de la organización social en la costa norte peruana en el siglo XVI para hacer más explícita esta correlación (figura 3.3). Netherly (1990: 463) comenta el esquema como sigue:

> "...There are several features that characterize the North Coast variant of Andean socio-political organization. First, at every level the parcialidades or polities are grouped in pairs as ranked moieties, and the heads of these moieties are also grouped in ranked pairs at each level. Thus, when the relative ranking or hierarchy of the lords is known or can be inferred, the position of the groups they headed – and the socio-political organization – can be deduced. Such a system results in the nesting of allegiances and affords the highest-ranking lords direct access to human energy through groups at lower levels of organization that are directly subject to them, but not to all the energy available at these lower levels. In like fashion, it gave the higher-ranking lords access to the leadership and administrative skills of the lower ranking-lords subject to them...".

El modelo muestra que existe una especie de diarquía que relaciona las categorías sociales y parentales en el modelo cosmológico. El sistema de parentesco es bilinear y por lo tanto permite comprender a los actores de acuerdo a su relación para con categorías complementarias y opuestas. Es decir, las categorías sociales y parentales se inscriben en la cosmología. Esto conduce a que a los diversos grupos sociales y los jerárquicos les correspondan tanto un rol específico en los rituales a lo largo del tiempo, como también

a que los situé espacialmente o a que los ligue con fenómenos naturales de una manera específica. De esta forma la cosmología fundamenta la jerarquía y el orden social al adscribir a cada grupo parentalmente a una categoría temporal y espacial. En este sentido el arte moche sitúa a los actores, humanos y no humanos, en un esquema de parentesco bilinear que expresa esta concepción. Las formas de expresión de estas homologaciones y adscripciones sociales por lo general se representan en símbolos que a su vez son comprensibles ya que remiten al observador a las categorías temporales y espaciales, o ligan a escenas y actores con fenómenos que en los ciclos naturales muestran una temporalidad marcada.

La figura 3.4 muestra de una manera muy explícita la relación entre el mundo de arriba diurno y el de abajo, representados en las divinidades respectivas. De su relación nace el árbol de los frutos *ulluchu*.



Fig. 3.4: La Divinidad Intermediadora diurna en un tinku *con la Diosa de la Tierra (dibujo según foto en Donnan y McClelland 1999: 127, desarrollo plano redibujado según desarrollo plano ahí mismo) (dib. Golte).*

La composición de la imagen en la superficie de la vasija muestra muy bien la utilización de los espacios. En el lado frontal A se produce la relación entre los dos actores. El árbol nace directamente de los sexos unidos. Este árbol pasa por el polo entre los entronques del asa estribo al lado opuesto (C) de la botella. De esta forma los campesinos que cosechan en unas canastas los frutos tirados por los monos, son beneficiados por el *tinku* divino. En la posición lateral (B) debajo del asa estribo aparecen los *ulluchu* que están asociados con el sexo masculino, y en el lado opuesto los frutos del *ishpingo*, que a su vez se asocian con el sexo femenino y el mundo de abajo; en la misma posición aparecen dos vasijas, por un lado una fuente acampanada como ofrenda del mundo de abajo para el de arriba, y al lado más cerca de la pareja, una botella de asa estribo que a su vez es un signo de encuentro entre los opuestos. Resulta visible el paralelismo entre el asa estribo y el árbol, que en este caso son expresiones paralelas del beneficio del encuentro entre los opuestos.

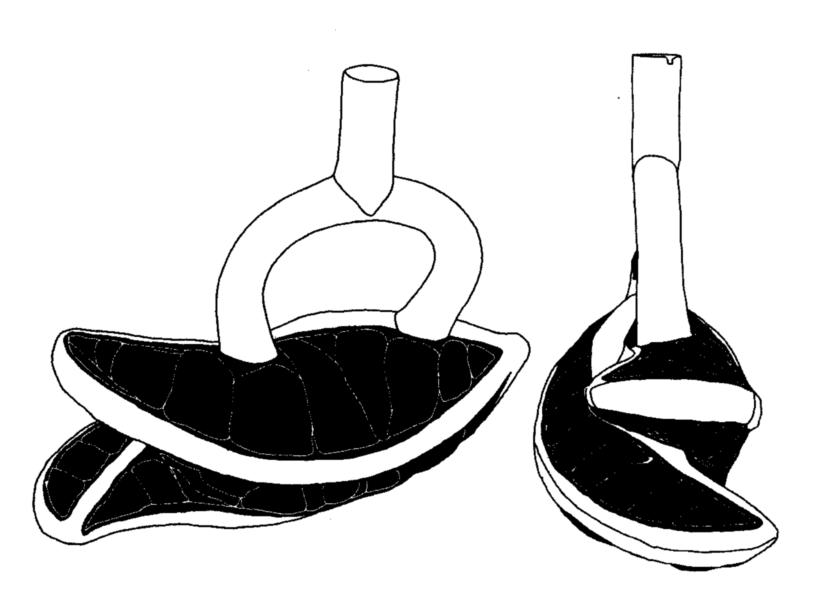


Fig. 3.5: Dos pacaes que han crecido excepcionalmente en par (ME, Berlín VA 13064) (dib. Golte).

Por la misma razón la representación de pares "excepcionales" resulta bastante frecuente en las imágenes moche. Un buen ejemplo se puede apreciar en la figura 3.5. Ahí hay dos vainas de *pacae (Inga sp.)*, una adherida a la otra. Un fenómeno de este tipo es una manifestación de *tinku*. Hasta hoy frutos u otros objetos con estas características son considerados símbolos de fertilidad en la Sierra Central. En este sentido, mas allá del hecho de que el *pacae* esté asociado con la Divinidad Lunar, el ceramio puede ser considerado una réplica en arcilla de un fenómeno considerado de esta manera, especialmente porque el asa estribo expresa el encuentro entre dos objetos opuestos y complementarios.

La construcción de homologías

Por cierto nosotros como observadores ajenos a la concepción mochica del universo tratamos de adecuar nuestra percepción a nuestras categorías y a nuestro ordenamiento del mundo. La vasija VA 17656 del Museo berlinés (figura 3.6) es particularmente interesante en este contexto, ya que muestra la forma en la cual los artesanos mochica construían homologías entre ámbitos que en nuestros sistemas clasificatorios pertenecen a categorías completamente diversas. La botella representa por un lado un pato de pico ancho, y al mismo tiempo es un fruto *ulluchu*, el que aparece como fruto cosechado por los monos en el árbol que nace de la relación entre la Divinidad de la Tierra y el Dios Intermediador visible en la figura 3.4.

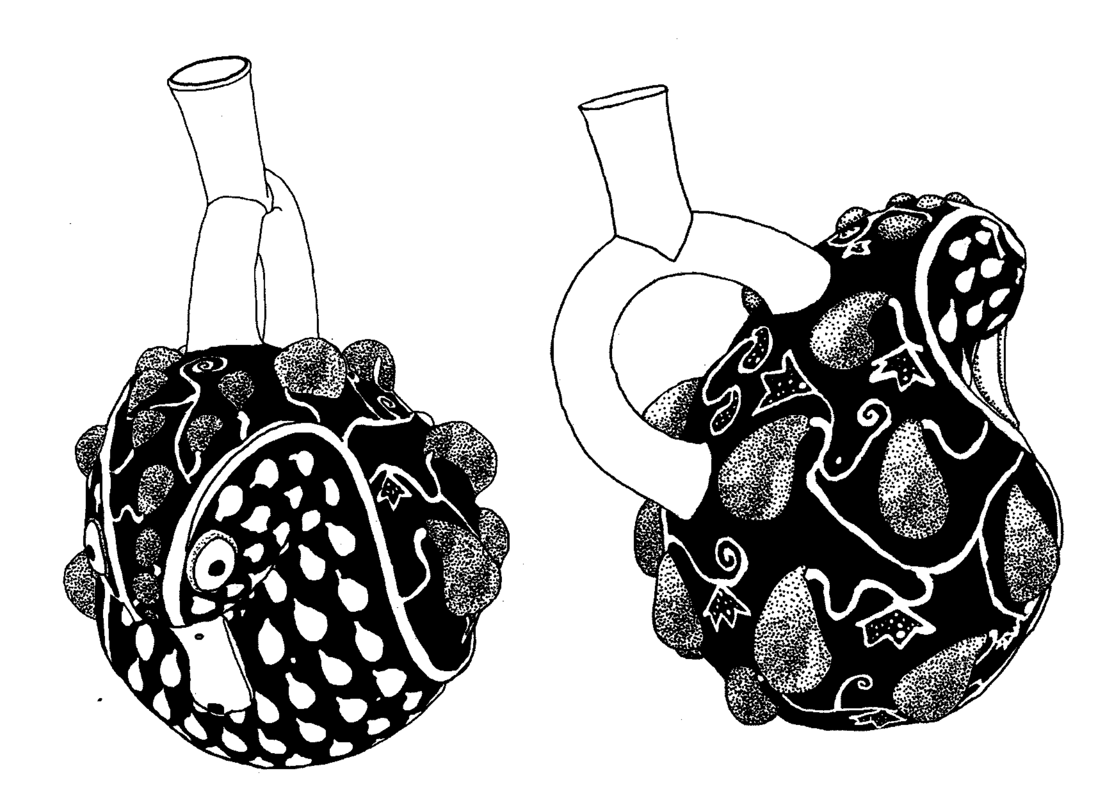


Fig. 3.6: La vasija VA 17656 que representa un pato de pico ancho y un ulluchu *(ME, Berlín) (dib. Golte).*

Tanto el pato de pico ancho como el fruto *ulluchu* son asociados estrechamente con el lado masculino del mundo de abajo, nocturno y marino, que, en líneas generales y en oposición al mundo de arriba, tiene connotaciones femeninas. El pato mismo es mostrado como masculino porque aparece como guerrero en una serie de representaciones, de la cual la más famosa quizás sea la vasija esculturada excavada en la Huaca de la Luna (Uceda et alii 1994: 290; Uceda 2001: 60). Pero también en otros contextos, como en la pintura de la figura 3.7, la pintura al presentarlo como guerrero lo identifica como masculino, y su patrullaje sobre las olas nocturnas lo asocia claramente al mar que está relacionado más con el lado masculino de la noche, la que de por sí tiene más connotaciones femeninas. El fruto *ulluchu* aparece con insistencia en asociación con divinidades masculinas, y personas del lado nocturno marcadamente masculinos, como por ejemplo en los cinturones de guerreros, y no con las femeninas; al igual que los caracoles marinos y terrestres (figura 3.8), es muy prominente también en los atributos del Señor de Sipán.

Si vemos la vasija de la figura 3.6 encontramos en este sentido una construcción muy lograda de masculinidad asociada al mundo de la oscuridad. En primer lugar tenemos un pato de pico ancho que al mismo tiempo tiene la forma de un *ulluchu*. En segundo lugar vemos que del cuerpo del pato nacen unas enredaderas con frutos esculturados de *ulluchu* de un tono rojizo que difiere algo del color marrón del ceramio. Finalmente vemos que el pecho del ave nuevamente tiene plumas menores pintadas en la forma de *ulluchu*.

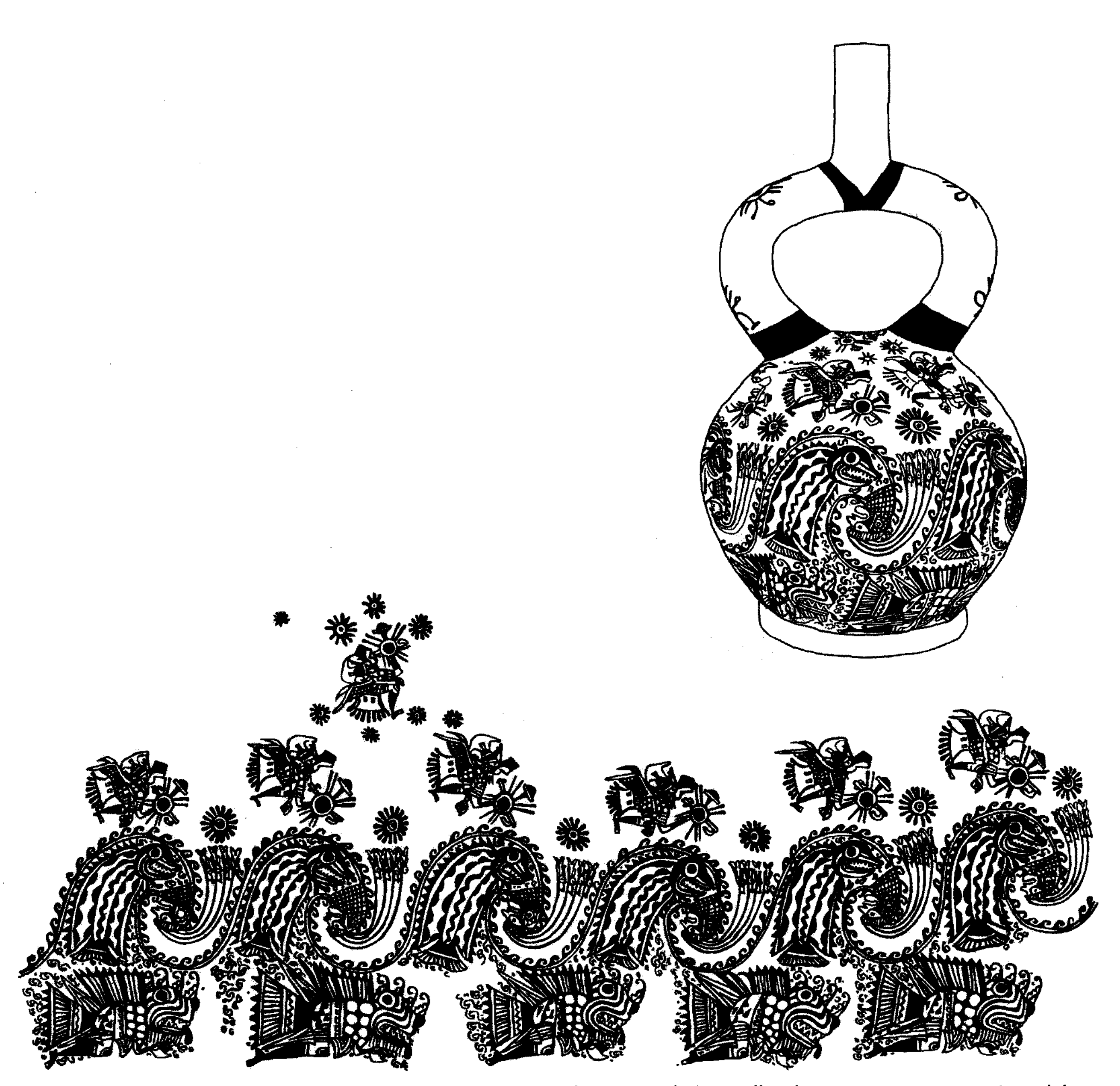


Fig. 3.7: Botella que representa a patos de pico ancho patrullando como guerreros encima del mar nocturno amenazante, muestra en el polo norte una constelación –Orión– que parece estar asociada con el mismo pato (dib. Golte, según McClelland 1990: 97).

Así como podemos observar la interrelación entre el mar, la noche, la masculinidad y el pato de pico ancho, el fruto *ulluchu* se asocia con el ambiente húmedo de la selva amazónica que también está categorizado como perteneciente al mundo de abajo. La generación y la cosecha de estos frutos se puede observar en la figura 3.4. Lo mismo aparece en la vasija de la figura 3.8 que igualmente retrata al mono, que tiene connotaciones de masculinidad relacionada con el mundo húmedo, recolecta los frutos en unas redecillas. Y finalmente podemos observar en la figura 3.9. las gradas del templo de una divinidad subterránea nocturna masculina adornadas con el mismo fruto.

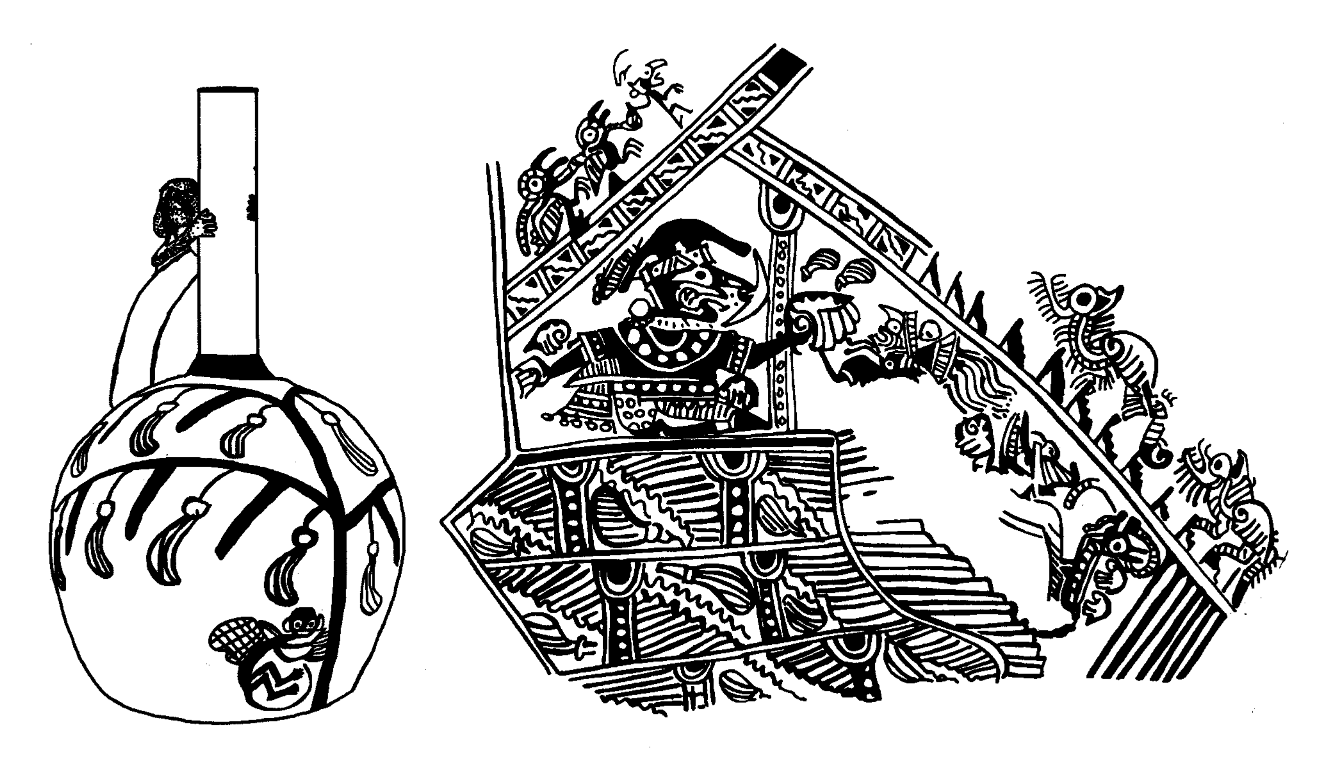


Fig. 3.8: Botella de un pico que representa un mono en la cosecha de los frutos ulluchu *(MNAAH, Lima) (dib. Golte).*

Fig. 3.9: Detalle de una pintura de la secuencia del entierro que muestra la entrega de Strombus *a una Divinidad masculina del mundo subterráneo. Las gradas de la pirámide muestran imágenes de* ulluchu *que tambien se encuentran por encima del Strombus entregado. (Dib. según Donnan y McClelland 1979: 17).*

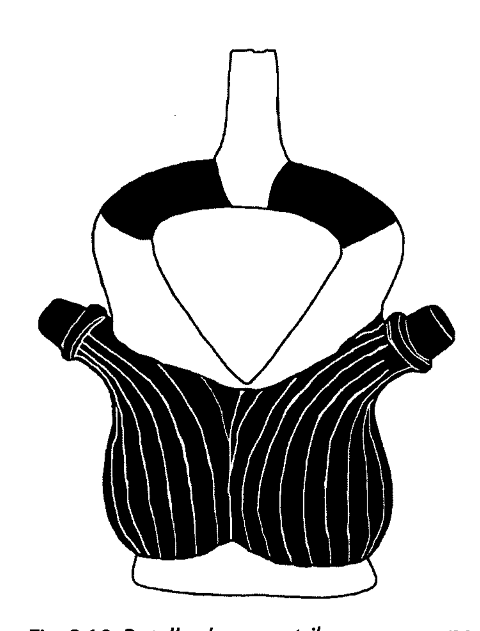


Fig. 3.10: Botella de asa estribo cuyo cuerpo es formado por una pareja de ulluchu *(Museo Larco, Lima ML002444) (dib. Golte).*

Pero también encontramos vasijas como la de la figura 3.10 que presenta a dos frutos de *ulluchu* en pareja, lo que se tiene que comprender como un potenciamiento de sus características masculinas.

Se ha generalizado el nombre de *ulluchu* para los frutos representados y ha surgido un debate amplio sobre la identidad botánica de este fruto. Wassén (1987) lo identifica como *Carica candicans*, otra especie del género de la papaya, que según él tiene ingredientes anticoagulantes y por lo tanto hubieran tenido importancia en sacrificios humanos y el consumo de sangre humana en tales sacrificios. Parece que Larco adoptó la palabra de la identificación que hicieran sus peones de la costa norte del fruto representado. De ahí resultaría aventurado identificarlo por su etimología. Pero no deja de ser sugerente la relación cercana entre *ulluchu* por un lado y *urucu* por el otro. *Urucu* es el nombre que se utiliza en la Amazonía para la *Bixa orellana*, del fruto

de la cual se produce el *achiote*, que se utilizaba en los Andes precolombinos como colorante rojo. Había un comercio intenso desde la Amazonía y los Llanos de Moxos con este colorante convertido en panecillos. El fruto es una cápsula loculicida de 3,5-4 cm. de longitud, rojiza, cubierta de espinas. De las espinas contenidas en ellas se produce el colorante. Es por lo menos sugerente que el color rojo se asocia muy estrechamente con el mundo subterráneo. Sin embargo, McClelland et alii (2007: 149) publican la foto de un fruto arqueológicamente excavado (de 2.9 cm. de largo) que tiene todas las características del fruto pintado. Desgraciadamente no ofrecen una identificación botánica de él.

Así que podemos observar en la figura 3.4 la imbricación total de una especie botánica con una especie de animal. Sin embargo, no hay que pensar que para los moche la imagen hubiera sido una forma ingeniosa de juntar objetos diversos alejados conceptualmente, sino, por el contrario, es una forma artísticamente muy lograda de juntar objetos que pertenecen para ellos a la misma categoría y, por lo tanto, la imagen resulta ser un potenciamiento de un concepto de masculinidad en el mundo de la oscuridad, como bien es observable en la figura 3.9.

4. Las divinidades mayores y su descendencia

El orden del mundo aparece de manera abstracta y esquemática en la iconografía mochica, pero igualmente en forma de seres que representan a las partes del universo y que presiden a los espacios opuestos, las alternancias de las estaciones y del día y de la noche. No cabe duda de que para los moche existía una serie de "seres de poder" que poblaban sus mitos y los esquemas de un mundo construido en oposiciones complementarias entre los espacios y tiempos. La forma más simple de reconocer en las pinturas y esculturas a los "seres de poder" (*kamaq* en quechua) o a las divinidades, es por medio de los atributos con los cuales aparecen en los íconos, ante todo una boca pintada o esculturada como fauces con colmillos. A pesar de que una serie de estudios (Berezkin 1980, 1983; Lieske 1992) han empezado a clasificar a los personajes "divinos" o "de poder", se ha mantenido en la literatura, y más aún en las exposiciones en los museos, una idea bastante vaga sobre las divinidades moche. Sin embargo, si uno quiere entender la lógica de las representaciones es imprescindible su identificación y la de sus atributos.

Quizás uno de los errores mayores en esta tarea haya sido el de Rafael Larco que aceptó la denominación *Ai-Apaec* que los trabajadores de su hacienda dieran a representaciones de personajes que mostraban uno de los atributos –fauces felínicos con colmillos pronunciados– que denotaban un "ser de poder". *Ai-Apaec* efectivamente es una voz *muchik* utilizada en la cristianización temprana de los habitantes de la costa norte para denotar al Dios cristiano como un "hacedor" o "creador". Los rezos de los predicadores cristianos (de la Carrera) utilizaban este vocablo para referirse a la Divinidad de los españoles de forma que en lo subsiguiente se convirtió en una palabra genérica para "Dios". Larco pensó que el vocablo era fruto de una larga tradición *muchik* y asumió que todos los seres que sus trabajadores llamaban con esta voz eran una misma divinidad. Por consiguiente tildó a seres diversos con colmillos ("de poder") con este apelativo. La influencia de sus escritos contribuyó a que no se hiciera esfuerzos de clasificación sistemática de las divinidades mochica. Hoy (2008), por ejemplo, en el Museo de Tumbas Reales de Lambayeque, en el cual se conserva los restos de diversos dignatarios moche excavados en Sipán, que claramente están relacionados con divinidades mochica, hay un uso indiscriminado de este apelativo.

Así que los esfuerzos de Berezkin (1980; 1983) y posteriormente de Lieske (1992) han sido un gran avance. Nosotros en los años '90 utilizamos una clasificación que en su mayor parte correspondía a las identificaciones de Lieske para reconocer a los actores que

aparecen en las escenas pintadas. El problema mayor de las categorizaciones de Lieske (1992) surge del carácter narrativo de los íconos moche. Su intento se basaba ante todo en una identificación por atributos. Mediante la seriación de representaciones de un actor, su procedimiento daba lugar a que se pudiera reconocer también algunas de las variantes de tales divinidades. Sin embargo, la identificación por agrupaciones pautadas de atributos resulta problemática frente a la variación inherente a los personajes a lo largo de las exposiciones que se hace sobre sus obras. Como en amplia medida las representaciones son pinturas que forman parte de narraciones, en las cuales los seres de poder se trasforman y cambian de aspecto según el avance del mito, un mismo personaje puede resultar difícil de identificar en los momentos diversos de sus peripecias. Para el lector cristiano este fenómeno es perfectamente conocido. Cristo al nacer en Belén muestra otros atributos que cuando está crucificado en el Gólgota. Así las divinidades mayores cambian de aspecto y de atributos conforme avanzan los mitos expuestos en imágenes. El mismo hecho condujo a Lieske a una modificación de sus escritos e identificaciones originales que trató de tomar en cuenta tales transformaciones. Sin embargo, este segundo intento tuvo menos difusión, quizás porque ella, siguiendo a Schellhas (1904), simplemente los clasificó en su primer intento con letras del alfabeto y en el segundo con una combinación de letras y números.

El segundo problema de las identificaciones de Lieske (1992) radica en que ella partió en amplia medida de las pinturas moche. Salvo en casos muy contados utilizó imágenes de divinidades esculturadas y esto solo en seres de poder, de los cuales también disponía en pinturas. Esta también es una de las razones por las cuales no hemos querido seguir consecuentemente con sus apelativos, ya que en las imágenes esculturadas aparece un número considerable de seres que no los encontramos en el registro pintado.

Hemos mantenido en este trabajo, en algunos casos, las letras que Lieske utilizó en su primer esquema (Lieske 1992, Golte 1994), pero finalmente nos pareció más inteligible para el lector el uso de nombres. Especialmente porque el conjunto de imágenes permite delimitar claramente los campos de acción de las divinidades dentro de la cosmología. Así que al Dios A de Lieske (1992) lo denotamos como "Divinidad Diurna" asociada con el mundo de arriba, el día y la estación seca. A la Divinidad F en la mayoría de los casos la llamamos el "Dios Intermediador", porque es una divinidad omnímoda que primariamente se relaciona con el mundo del día y la superficie terrestre, pero pasa en sus confrontaciones y alianzas por todos los cuadrantes del mundo moche. La Divinidad C o "Divinidad Lunar" comparte con él la característica que no solo puede aparecer de día y de noche, sino también en el mundo subterráneo. La Divinidad D o "Dios del Mar" tiene el ámbito de acción más circunscrito, el mar que forma parte del mundo de abajo. La Divinidad B de Lieske es más discutible. La mayoría de las imágenes que presenta de ella son representaciones del Dios Búho. El búho, sin embargo, es supeditado jerárquicamente al Dios de la Vía Láctea: El Dios Búho en esta posición, si bien de forma más activa, se asemeja al Dios Águila, que es un servidor del Dios Diurno El resto de los personajes de Lieske, con excepción de la iguana J, que es casi tan omnímoda como la Divinidad Intermediadora, ya que es acompañante de ella, son mayormente seres que aparecen en contextos concretos y son animales antropomorfizados. Hemos preferido denominarlos con apelativos de los

animales de los cuales han sido derivados, ya que en realidad se trata de un universo más amplio que el identificado por Lieske.

Entre los animales antropomorfos, que más claramente aparecen asociados a las divinidades mayores y a aquellos animales y plantas que han sido presentados sin atributos humanos, si bien algunas veces con marcadores simbólicos que los ubican más claramente en la cosmovisión mochica, hay una continuidad sin límites definidos. Esta indefinición radica precisamente en la característica básica de la cosmovisión mochica, que está organizada como un mundo de seres descendientes de los seres primordiales. En este sentido cualquier planta y cualquier animal, tenga especialmente signos simbólicos adscritos o no, tiene su lugar en la cosmovisión. Esto vale también para los humanos. Ellos llevan marcadores más diversificados de su ubicación social, especialmente los hombres que aparecen con indumentaria guerrera. Los identificadores de mujeres son mucho más parcos. Son fácilmente reconocibles las mujeres sacerdotizas. Sin embargo, hay en general una cantidad limitada de mujeres en el universo de las imágenes mochica, especialmente en lo que se refiere a su representación en pinturas de línea fina. En las representaciones del mundo de abajo, lo que incluye también las imágenes en relieve estampadas, son más frecuentes. Son particularmente interesantes en este contexto las imágenes del reino de los muertos. En ellas hay hombres, mujeres y niños, y no muestran la preponderancia de hombres que hay en las pinturas de línea fina.

En una creación parental del mundo existente todo es sagrado. La diferencia que aparece en las imágenes moche es por un lado la representación de un mundo fundacional y, por otro, de un mundo derivado que llega a formar parte del presente moche, que incluye a los muertos. Pero nuevamente no hay un límite claro entre lo uno y lo otro. Las divinidades fundacionales y sus representantes están presentes en cualquier presente y actúan sobre él. Apartar el mundo fundacional como un mundo cerrado nuevamente resultaría ser un error etnocéntrico, al cual nos induce nuestro pensamiento impregnado profundamente por la categorización que culminó en la separación entre lo físico y lo metafísico propia del siglo de las luces.

Así la discrecionalidad moche en sus representaciones reside más bien en que privilegian seres –plantas, animales y objetos– que según sus concepciones son particularmente significativos en su explicación del universo. De esta forma ninguna imagen carece de significado cosmológico. A lo largo de nuestras exposiciones vamos a mostrar esta continuidad cosmológica ordenada en el contexto de la discusión de cada pieza. Habría que analizar por qué en el contexto de una naturaleza bastante compleja los moche en sus imágenes privilegian algunas plantas y animales específicos. En líneas muy generales la respuesta es que los seres privilegiados coinciden en su temporalidad y en su ubicación en espacios determinados con el orden cósmico mochica y sus ideas sobre la oposición y complementariedad entre espacios y tiempos.



Fig. 4.1: La Divinidad Diurna (detalle de Kutscher 1983: 267).

Fig. 4.2: La Divinidad Nocturna o el Dios de la Vía Láctea (B) (Museo Larco, Lima ML013669) (dib. Golte).



Fig. 4.3: La Divinidad de la Tierra (dib. Golte) (detalle de botella del MCHAP, Santiago).

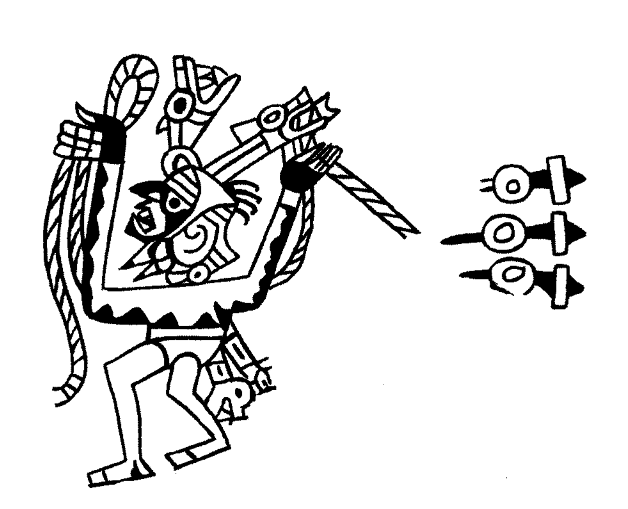


Fig. 4.4: La Divinidad del Mar (detalle de Kutscher 1983: 320).



Fig. 4.5: La Diosa Lunar (detalle de Kutscher 1983: 320).



Fig. 4.6: La Divinidad Águila (detalle de Kutscher 1983: 198).

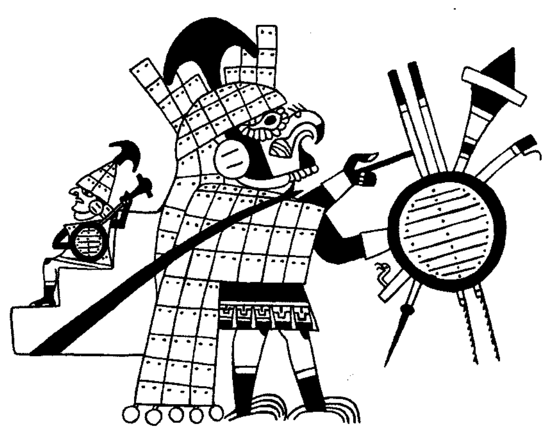


Fig. 4.7: El Dios Búho (Kutscher 1983: 191).



Fig. 4.8: La Divinidad Intermediadora (detalle de Kutscher 1983:283A).



Fig. 4.9: La Iguana sostiene a la Divinidad Intermediadora junto con un ave marina (Kutscher 1983: 276).

El orden de los dioses corresponde al esquema de cuatripartición expuesto en los acápites anteriores. Hay una Divinidad Diurna del mundo de arriba, que aparece como un ser con rayos transportado en un anda cargado por aves diurnas (figura 4.1). Igualmente hay una Divinidad Nocturna del mundo de arriba, que por lo menos en la época húmeda es representado por la vía láctea o como divinidad cargadora de la vía láctea (figura 4.2). En el mundo de abajo hay por un lado una divinidad femenina, que es una Divinidad de la Tierra (figura 4.3) y, finalmente, relacionado con ella hay un Dios del Mar (figura 4.4), que pertenece al mundo de abajo. Parece que las dos divinidades del mundo de arriba se alternan en el poder. Mientras la Divinidad Diurna parece ser la que domina la época seca, la Divinidad de la Vía Láctea al parecer preside la época húmeda. Esta misma, durante la época seca, reside en las Lomas.

Tres de estos seres de poder son masculinos, con excepción de la Divinidad de la Tierra que es femenina. Pero también en el mundo de arriba reside una divinidad femenina, que es la Diosa Lunar (figura 4.5). Al parecer ella se relaciona en una parte del año con la Divinidad Diurna, que probablemente se manifiesta en el sol, mientras en la otra parte del año estaría relacionada con la Divinidad Nocturna, es decir la de la Vía Láctea.

Si bien las divinidades mayores tienen su ubicación espacial como hemos dicho, hay que ver que se desplazan entre los espacios del modelo cosmológico según las épocas del año. La Divinidad Diurna desaparece en la noche y tampoco es muy visible para los habitantes de la costa norte en el período que va del solsticio de junio al equinoccio de setiembre. Al parecer los moche asumían que en estos períodos las divinidades referidas se ubicaban en el mundo de abajo, con una temporalidad invertida. La Divinidad Nocturna que se ubicaba en la Vía Láctea a partir del equinoccio de setiembre no era visible para los moche durante el día, ni en la época en la cual los valles de la costa norte se cubrían con una densa capa de nubes, especialmente entre el solsticio de junio y el equinoccio de setiembre. Es de suponer que los moche asumían que en aquella época la Deidad Nocturna se incorporaba en las Lomas y, por esto, frecuentemente, la representan sea sentada en una pirámide entre las colinas con su vegetación característica o de modo tal que las mismas colinas formaban su cuerpo. Esto lo consideraban probablemente porque las Lomas tienen un ciclo hídrico inverso en comparación con los valles, su vegetación florece y reverdece gracias a la humedad nocturna que se condensa de las nubes que las envuelven precisamente en la época seca de los valles. Por otro lado, la Divinidad Lunar también parece desplazarse de su cuadrante propio del mundo nocturno de arriba al mundo diurno de arriba a partir del equinoccio de setiembre. Finalmente, aparece también en el mundo de abajo, quizás en un ciclo noche-día inverso al del desplazamiento de la Divinidad Solar. La Divinidad Intemediadora probablemente se ubicaría originalmente en el punto liminal entre el mundo de arriba diurno y la superficie de la tierra, pero, como veremos más adelante (cap. 13), también se desplaza al mundo de abajo, por el mundo marino y el mundo nocturno. De esta forma se hace presente en todos los ámbitos.

Todos estos cambios espaciales en el tiempo deben de haber sido altamente significativos para los diversos grupos de los moche, no solo porque significaban potencialmente encuentros entre fuerzas opuestas y complementarias, sino porque eran momentos en los cuales se tenía que reforzar a los seres supremos, es decir eran épocas para ofrendarles. Esto a su vez tiene que haber tenido un aspecto de responsabilidades y enfrentamientos intrasociales, ya que los grupos sociales se sentían vinculados parentalmente con las mismas Divinidades en grados de parentesco diversos.

Hemos visto en la cultura Nasca que las divinidades andinas están emparentadas entre ellas. En Nasca esto se expresa en los personajes ante todo por medio del tocado en la cabeza en cuanto al linaje del padre y del antifaz en relación con el linaje materno (Golte 2002). En Cupisnique, Chavín y también en Tiwanaku las relaciones de parentesco se expresan paternalmente por el tocado y maternalmente por el cinturón. En moche se utiliza los mismos elementos, adicionalmente hay otros indicadores menores, pero no se los afija con la misma consistencia como las nombradas. Así que, por ejemplo, la Diosa

Lunar se caracterizaría por culebras en su tocado, al igual que el Dios de la Vía Láctea. Mientras tanto el Dios Diurno (figura 4.1) como la Divinidad Intermediadora (figura 4.8) tienen un felino en su tocado, y la última es caracterizada por las culebras en su cinturón, al igual que el Dios de la Vía Láctea (figura 4.2).

Tanto las Divinidades Nocturna y Diurna masculinas tienen intermediarios. En el caso de la Diurna es un águila (figura 4.6), mientras el Dios Búho (figura 4.7), como intermediario del Dios de la Vía Láctea, parece haber alcanzado una mayor visibilidad y es más activo. En comparación, el mismo dios aparece mucho menos como un ser actuante. El Dios Diurno tiene además en el Dios Intermediador (figura 4.8) a un personaje que parece estar afiliado con él por el lado paterno, pero descendería por la línea materna, simbolizado tanto por sus orejeras en forma de cabeza de culebra como por su cinturón de culebras de una divinidad subterránea. El Dios Intermediador a su vez tiene un ayudante, la iguana (figura 4.9) y un acompañante, que es un perro manchado.

Como podemos apreciar, ya entre las divinidades mayores hay alrededor de ellos una gran cantidad de ayudantes y servidores (figura 4.10). En muchos casos el entorno de personajes secundarios permite una identificación, especialmente cuando el personaje en cuestión cambia de aspecto y atributo en los contextos narrativos.

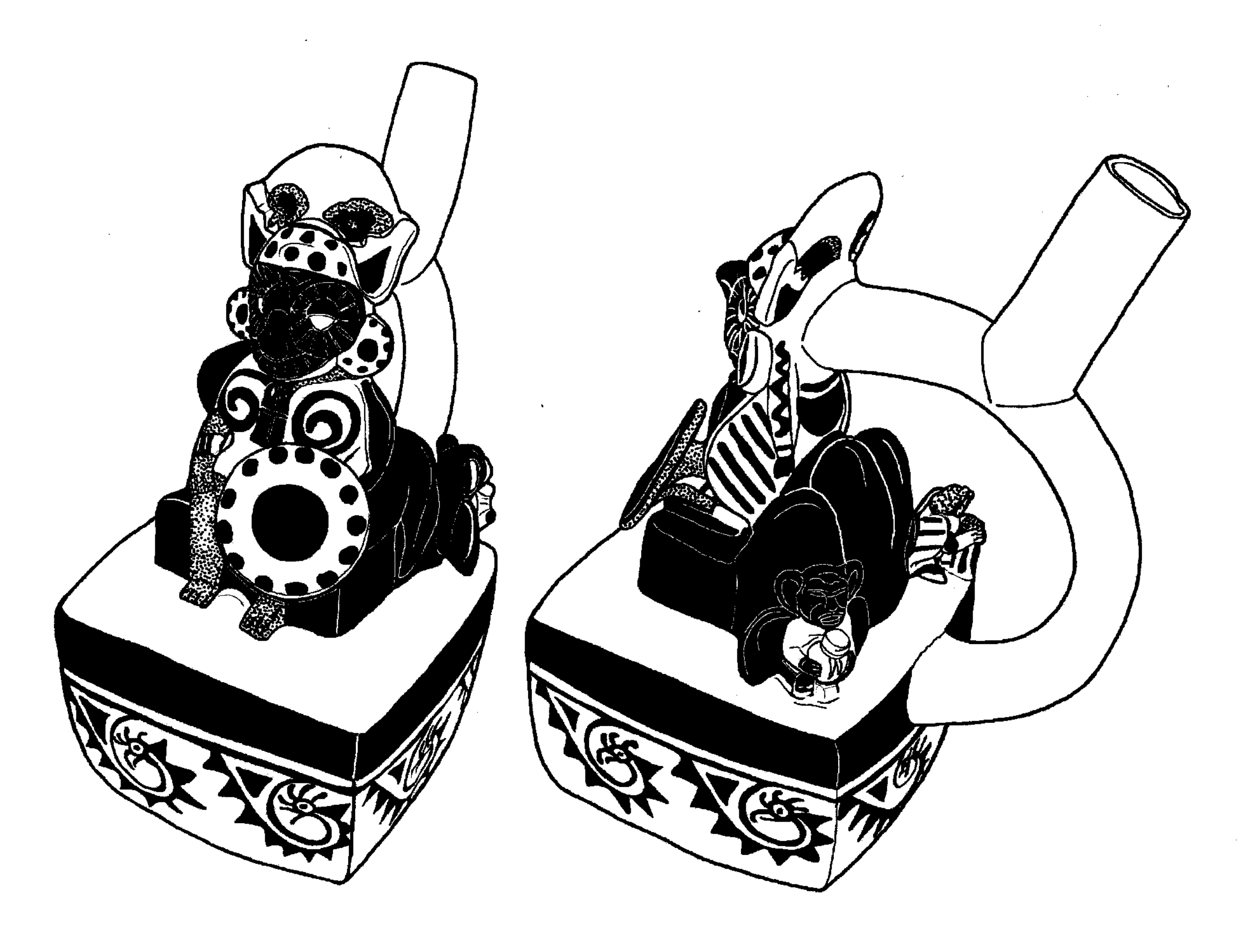


Fig. 4.10: El Dios Búho sobre su trono con guardián murciélago (ME, Berlín VA18095) (dib. Korczok).

Pero más allá de esta personalización en contextos de vasijas cosmográficas se tiene que tomar en cuenta su ubicación en los ámbitos del cosmos. Como veremos en los capítulos diversos de este trabajo, ellos aparecen en vasijas cosmográficas por un lado, y en contextos narrativos por el otro. Si bien los últimos no están desligados de las ideas moche sobre el cosmos, presentan interrelaciones más complejas, ya que las divinidades en los contextos narrativos pueden cambiar la parte del cosmos adscrita a ellas, y actuar en otros ambientes. De cierta manera las narraciones tienen estos cambios y sus consecuencias como una temática central.

Pero veamos la ubicación de las divinidades mayores en vasijas cosmográficas. En ellas el posicionamiento surge por la subdivisión de las vasijas globulares según el esquema ya discutido. En este capítulo solo queremos comentarlos en cuanto al llamado "Tema de la Presentación" por la notoriedad que estas imágenes han alcanzado en la literatura pertinente, especialmente por los trabajos de Christopher Donnan (1976, 1978). Nuestra atención estará dirigida en ello ante todo a la Diosa Lunar que es femenina y, ya por ello, tiene una posición especial en el panteón mochica. Ella, descendiente de la divinidad subterránea y del cielo nocturno junto con la que podría ser su hermana, la Divinidad de la Tierra Húmeda, representan al mundo femenino. Pero a diferencia de la Tierra, tenemos muy pocas imágenes esculturadas de ella, ya que por lo general aparece en contextos pintados diversos. Una excepción es la escultura de ella que pertenece a la colección del Museo de la Nación de Lima (figura 4.11).



Fig. 4.11: La Diosa Lunar en una escultura perteneciente a la colección del Museo de la Nación, Lima (dib. Golte).

En este caso la divinidad está asociada con la luna menguante o creciente y utiliza un recipiente del cual extrae cal o *llipta*. Esto por lo general aparece en personas que están quedando despiertas en la oscuridad. Debajo de su visera de pirámides claroscuras entrelazadas, muestra ojos sin pupilas. Esto podría ser un indicador de que pueda ver, como los ciegos, en el mundo nocturno y subterráneo. La divinidad lunar siempre aparece, a

diferencia de la divinidad femenina subterránea, con trenzas largas. Su corona en el caso de la escultura está visiblemente asociada con las flores de loto, es decir con la humedad en general, si bien en otros casos (figura 4.5) su corona parece estar compuesta de culebras, semejante al tocado del Dios de la Vía Láctea (figura 4.2).

La particularidad de la Diosa Lunar surge del hecho que cambia de alianzas, o por lo menos así aparece. Un buen ejemplo quizás sea su rol en la "Rebelión de los objetos", que discutiremos más adelante. Por estos cambios la Diosa Lunar es la bisagra entre los hemisferios a nivel del mundo de arriba. No parece casual entonces que, en el posicionamiento de la luna en las botellas que depictan las mitades opuestas del cosmos, siempre pongan a la Divinidad Lunar especialmente debajo del entronque del asa estribo en la cual transita hacia el lado del Dios Diurno. Esto es particularmente importante para el "Tema de la Presentación", como se ha llegado a llamar gracias a las publicaciones repetidas de Christopher Donnan (1976, 1985). En la versión del Museo Larco (figura 4.12), tanto como en la del Museo de Munich (figura 4.13), se puede observar el mismo juego de oposición y transición entre los hemisferios. En estas versiónes vemos por un lado (A) las divinidades diurnas, es decir el mismo Dios Diurno con la copa que le es alcanzada por el águila. Por el lado opuesto (C) aparece una Divinidad Nocturna que en sus atuendos se asemeja más al búho. Esto estaría congruente porque en la parte inferior hay sacrificios y en ellos es el búho el que organiza el recojo para llevarlo a la Vía Láctea, además que la culebra bicéfala que circunda a toda la vasija habría que entenderla como la Vía Láctea. En la vista B, en ambas versiones, la Divinidad Lunar

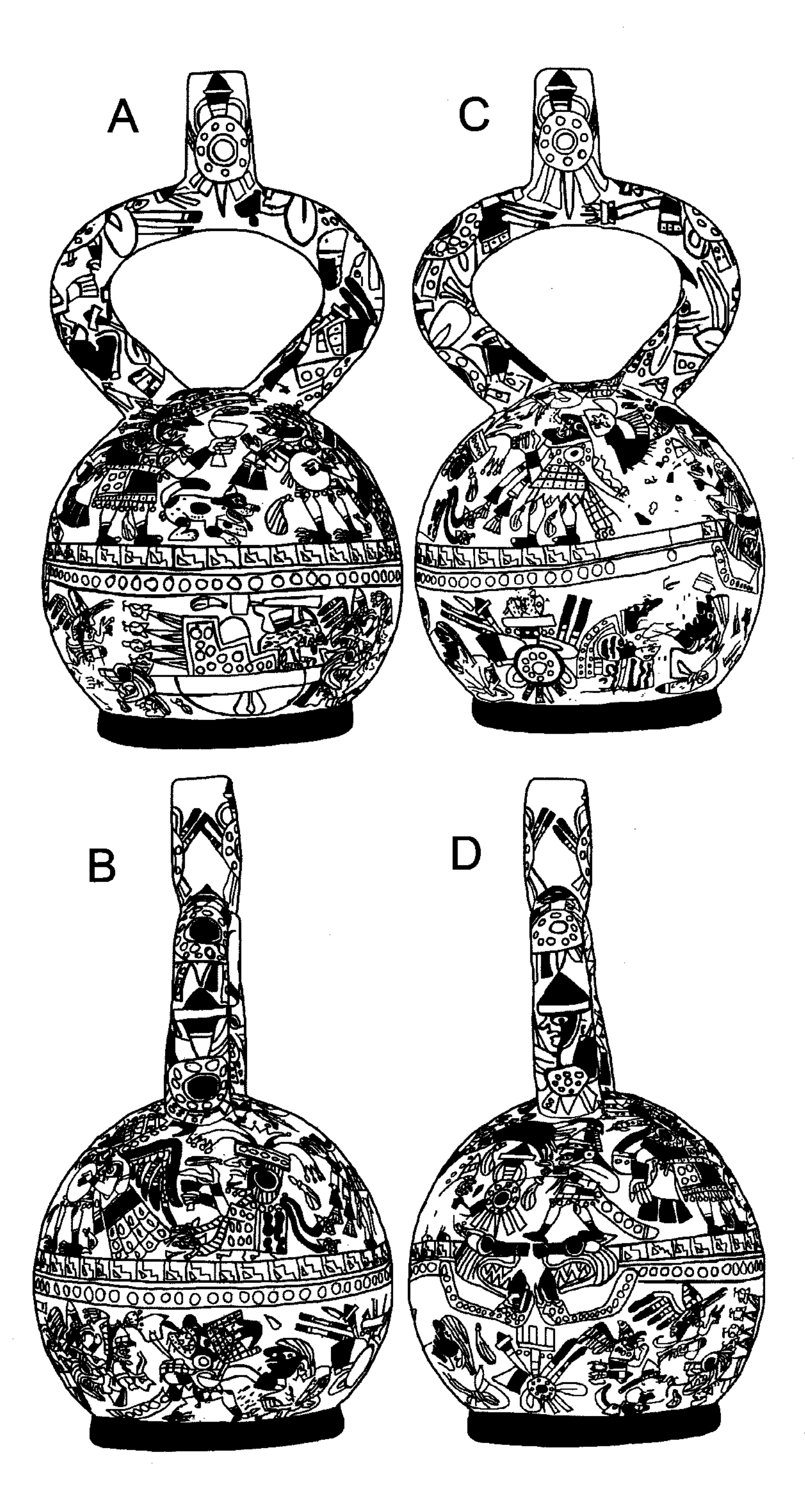


Fig. 4.12: La interrelación entre las divinidades mayores del mundo de arriba y el tránsito de la Divinidad Lunar en la vista B (Museo Larco, Lima ML010847) (dib. Golte).

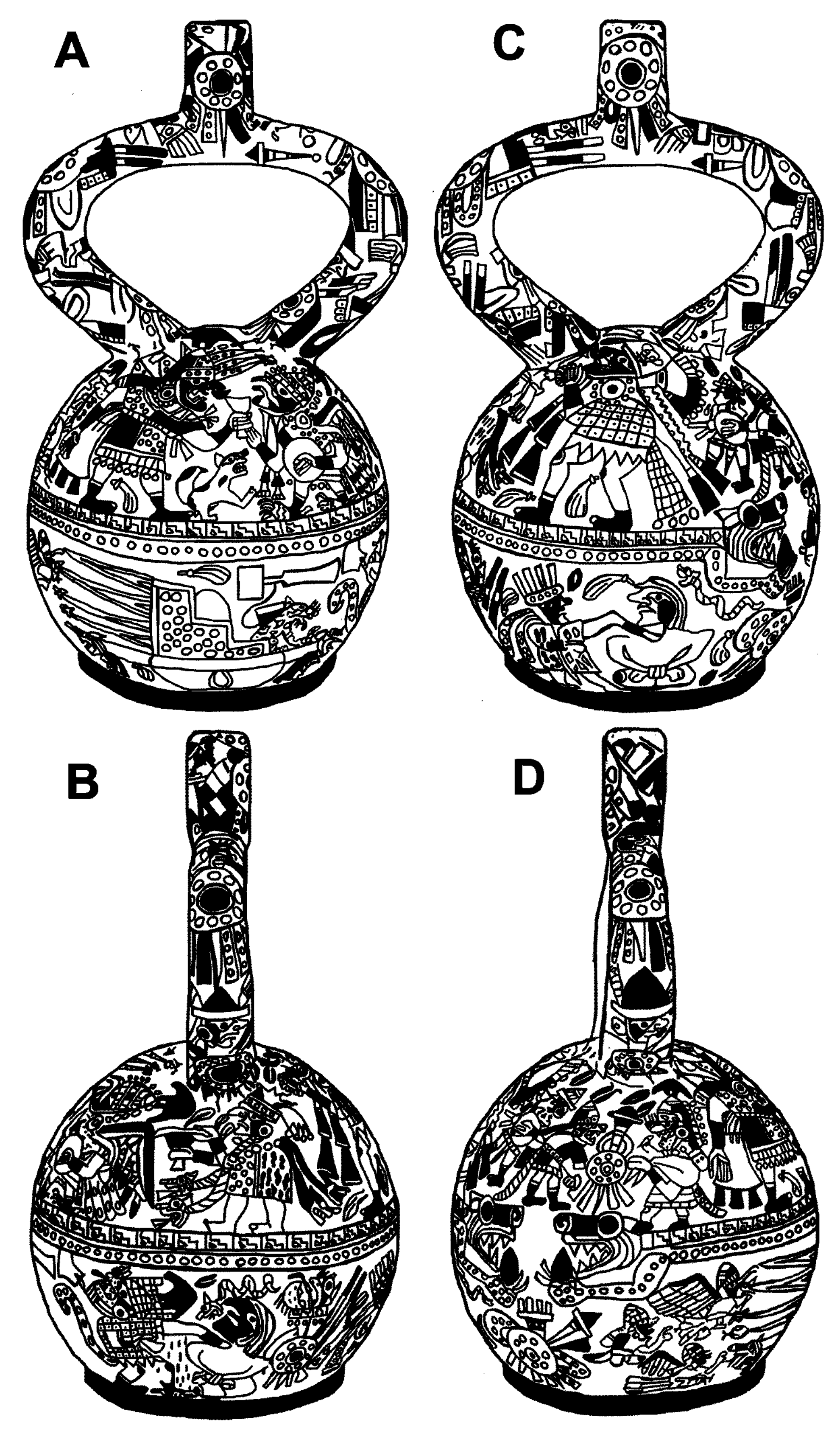


Fig. 4.13: La interrelación entre las divinidades mayores del mundo de arriba y el tránsito de la Divinidad Lunar en la vista B (MfV, Munich, Inv 30-29-8) (dib. Golte).

transita con una ofrenda en un vaso tapado con un mate hacia el lado diurno. También en este caso su posición está en el hemisferio superior exactamente debajo del entronque del asa estribo. El lado confrontacional (D) que estructuralmente correspondería a la rebelión de los objetos bajo el liderazgo del búho y de la Divinidad Lunar en las botellas de ambos museos se da entre las cabezas de la serpiente celeste. Lejos de ser un margen pacífico y decorativo, como aparece en la versión plana discutida por Donnan, esta confrontación efectivamente deja percibir el inicio de un período confrontacional que sería la época seca, si asumimos que el encuentro amistoso se da en el equinoccio de setiembre al inicio de la época húmeda.

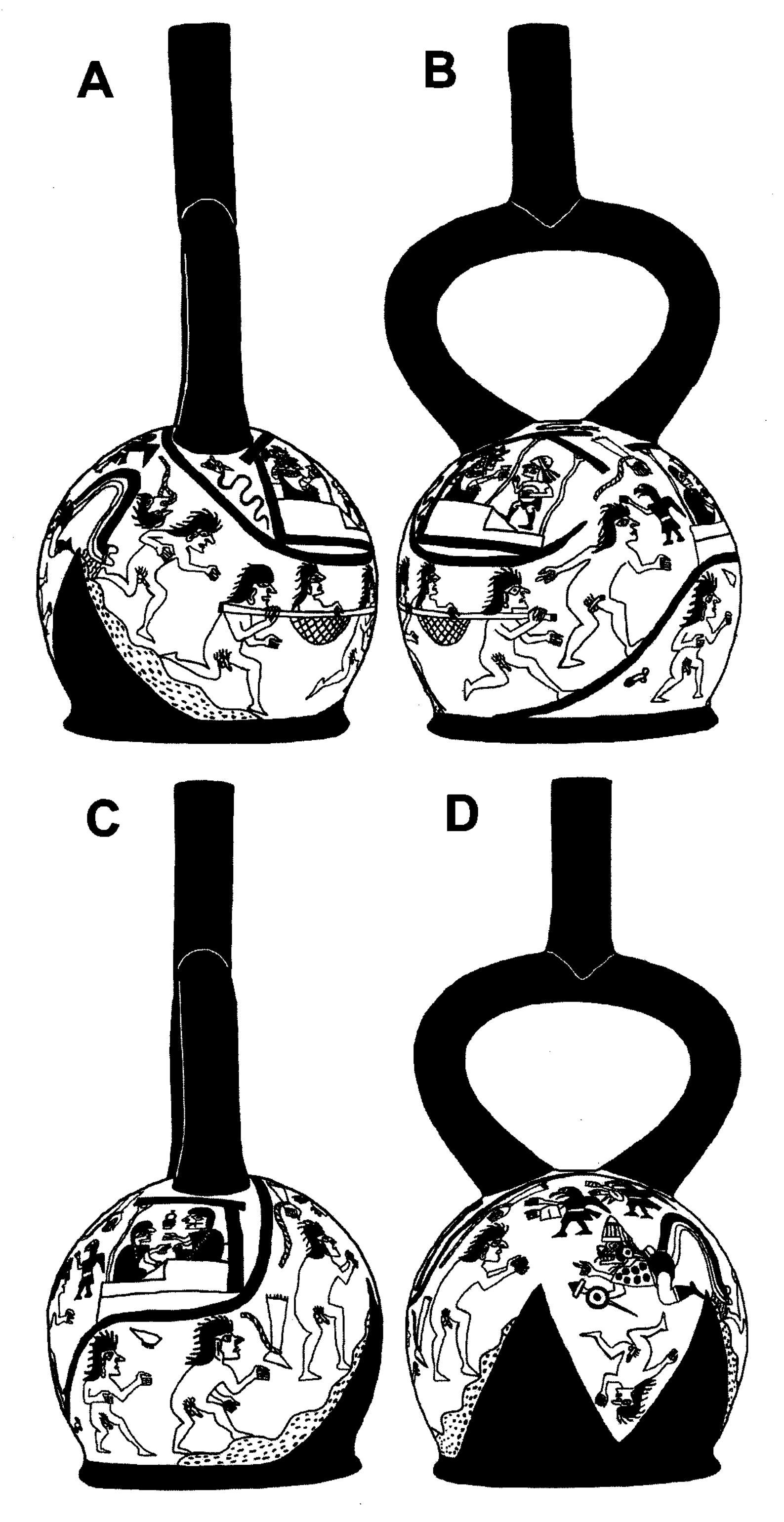


Fig. 4.14: La marcha de los sacrificados hacia los templos (Museo Larco. Lima ML013661) (dib. Golte).

No es sorprendente que las mismas posiciones, incluyendo la posición de bisagra de la Divinidad Lunar debajo de uno de los entronques del asa estribo, también aparezcan en las escenas en las cuales podemos observar los templos de las diversas divinidades y los sacrificios que se les entrega. Mientras en la cara lateral A de la botella del Museo Larco (figura 4.14) vemos el inicio de la marcha de los sacrificados, ya en la cara frontal B aparece un templo de la Divinidad Diurna con una escena de entrega de una copa a un sacerdote que tiene el tocado con el felino típico de las divinidades diurnas. En el contexto discutido la cara lateral C es la que muestra el templo de la Divinidad Lunar exactamente en la misma posición en la cual aparece la misma divinidad en las representaciones anteriores, debajo del encuentro del asa estribo con el cuerpo globular. En la cara D de la vasija la misma tierra se parece abrir para recibir su parte de los sacrificados.



Fig. 4.15: La disposición de los templos en la botella de Nueva York (dib. Golte).

Es coherente en este contexto que una botella que pertenece a la colección del Museo de Historia Natural de Nueva York (figura 4.15) muestre una disposición muy similar. Los templos de las divinidades diurnas y nocturnas están pintadas en las caras frontales de la botella, mientras el de la Divinidad Lunar aparece en la misma posición debajo del punto de encuentro del estribo con el cuerpo globular de la vasija.

5. Las vasijas como contexto significante

Los moche conceptúan su mundo en el espacio y en el tiempo. Sus ceramios son fabricados dentro de cánones derivados de estas concepciones. Vamos a comentar, en relación con los tipos más frecuentes, de qué manera la misma forma de las vasijas se inscribe en sus ideas sobre el carácter del universo. La figura 5.1 muestra las variantes principales de vasijas, y explica a la par que estas se relacionan con el mundo de abajo. Tanto el murciélago esculturado que acarrea vasijas, como el pintado, que parece querer demostrar las formas más frecuentes de ellas, es un exponente del mundo de abajo nocturno y subterráneo.

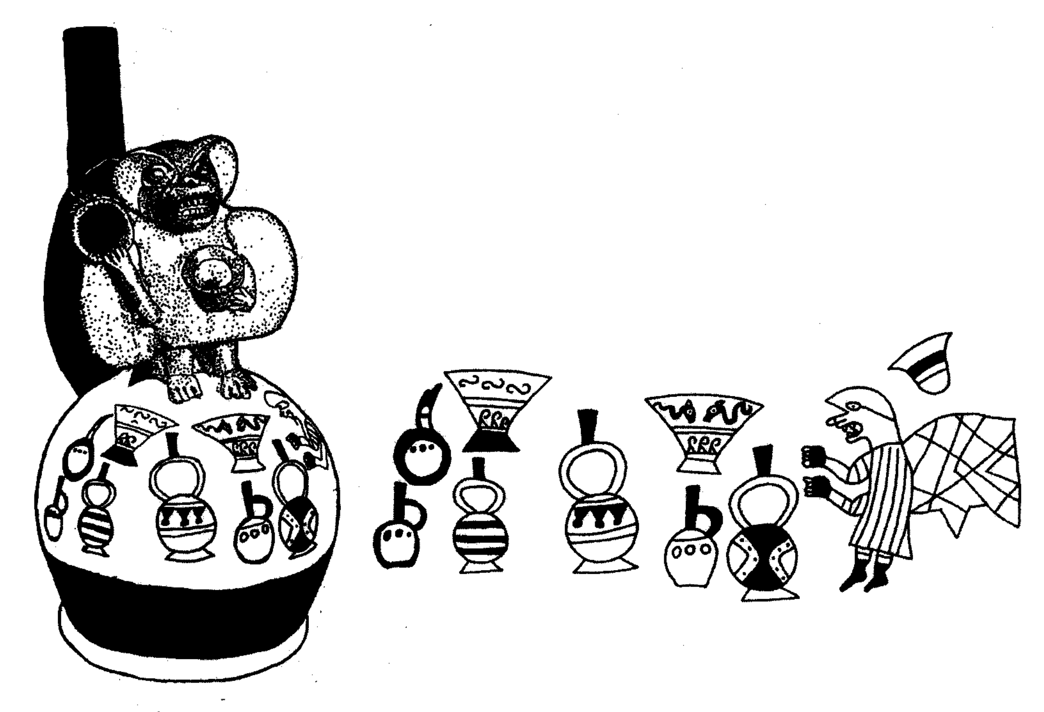


Fig. 5.1: Tipos de vasijas acarreadas por murciélagos antropomorfizados (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

En la imagen de la figura 5.1 se puede observar en la primera fila tres botellas de asa estribo, y dos botellas de pico y asa lateral simple. En la segunda fila se muestra dos fuentes acampanadas (o "floreros") y, a la izquierda, un recipiente que en castellano se conoce como "canchero". Finalmente podemos apreciar detrás de la cabeza del murciélago pintado, y también en las manos del mismo murciélago esculturad, unas ollas o recipientes de boca ancha. Con éstas de hecho estarían presentes las formas más usuales de la cerámica,

con excepción de la botella de boca ancha clausurada con asa estribo lateral. Como se verá más adelante, su ausencia en este contexto de relación "consentida" de ofrendas del mundo de abajo al de arriba no es casual.

Los moche tienen en sus esculturas y en la composición de las pinturas en la superficie de vasijas esquemas pautados de utilizar la forma tridimensional exterior de un ceramio, y, como veremos también, el espacio interior para exponer sus ideas sobre la interrelación entre los elementos significantes expuestos en él. Para comprender mejor esta utilización hay que ser consciente de las ideas generales sobre la estructura del cosmos subyacente a la imaginería moche, y no solamente de ellas, sino de las culturas centroandinas desde el Formativo en adelante.

Botellas de asa estribo

Empezamos con las botellas de asa estribo, que resultan ser las formas que acompañan el surgimiento de la cerámica norteña desde Cupisnique y que siguen con la alfarería chimú prácticamente hasta la Conquista.

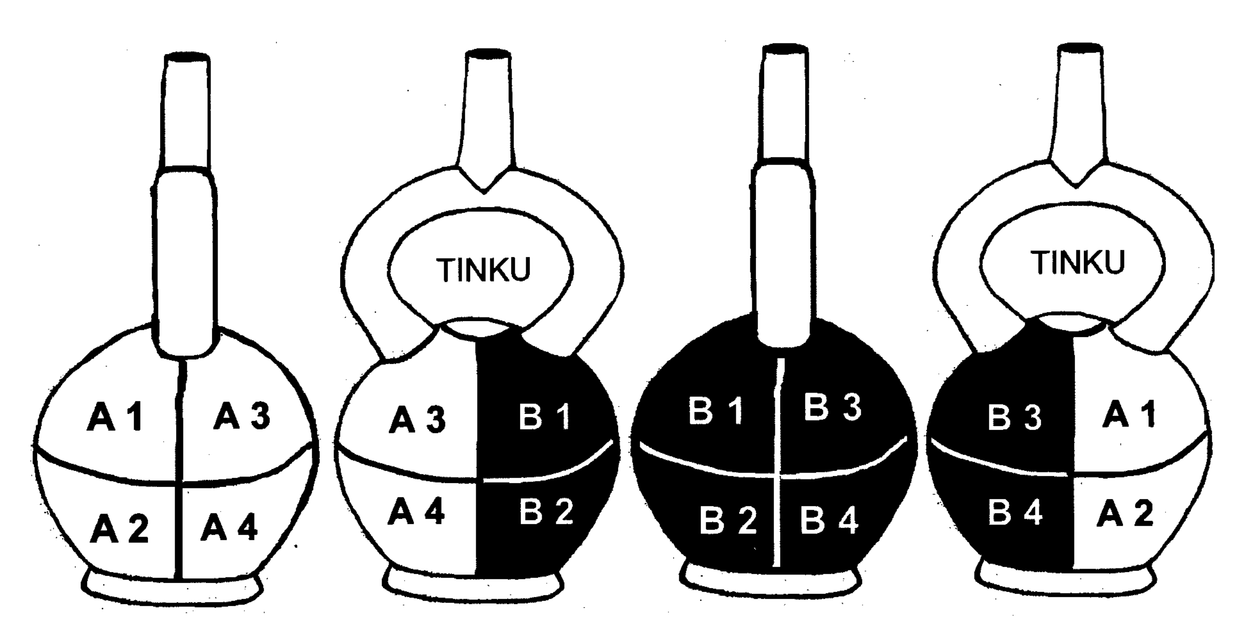


Fig. 5.2: Esquema de la utilización de los espacios de la superficie de una botella (orig. Golte).

La superficie de una botella de asa estribo (figura 5.2) es utilizada para expresar relaciones de confrontación y complementariedad entre los elementos representados. Hay una forma básica de exponer la bipartición del mundo que se expresa en escenas que se relacionan con la transición de uno de los mundos al otro, especialmente entre los mundos vistos en la vertical. En el esquema de la figura 5.2 estos serían los espacios A y B, la transición se daría entre los niveles 1 y 3 y el de 2 y 4. Mas allá de escenas de transición entre espacios o mundos, los espacios A 3, A 4, y B 1, B 2 o B 3, B 4 con A 1 y A 2, sirven para representar encuentros de seres pertenecientes a mundos opuestos en una interacción

que se puede caracterizar como encuentro (*tinku*). En general los espacios señalados se utilizan para exponer una escena que es resultado o expresión de la bipartición en general o de una transición entre las partes básicas de las cuales se compone el mundo, en especial el mundo de arriba y el mundo de abajo, por un lado, y el mundo del día y de la noche o el de la época seca y la húmeda. La subdivisión horizontal en hemisferios superior e inferior se da como una variante propia de bipartición entre el mundo de arriba y el de abajo, y en otros casos aparece como un elemento adicional de las biparticiones básicas. Cabe añadir que, como veremos más adelante, los pintores o escultores moche pueden trabajar incluso al interior de los espacios señalados con oposiciones aun más pormenorizadas.

Si bien hemos desarrollado el esquema abstracto de la figura 5.2 a partir de la comprensión de pinturas complejas en botellas diversas, vale la pena mostrar botellas de asa estribo de los moche mismos que parecen utilizar el mismo tipo de abstracción. Estas botellas, que en la colección del Museo Larco aparecen en un número significativo (figuras 5.3, 5.4, 5.5, 5.6), no están presentes con igual frecuencia en otras colecciones. En el Museo Larco, contando solo las representaciones más simples, hemos contabilizado unos cien ejemplares. No aparecen en las colecciones de los museos europeos. Es que las últimas han sido formadas a partir de donaciones de coleccionistas, que por lo general recibieron los objetos de tercera o cuarta mano. Estas manos obraban con un criterio de selectividad, que excluía lo que parecía ser un objeto simple con dibujos absolutamente insignificantes. En cambio la colección del Museo Larco está formada en su inmensa mayoría por la labor de los trabajadores de la hacienda Chiclín que, en las pausas del trabajo en la plantación y el ingenio azucarero de la familia Larco, se dedicaban a excavar bajo la supervisión de Rafael Larco Hoyle los cementerios prehispánicos del área de la hacienda. Lo encontrado en estas excavaciones pasaba a formar primero el Museo Chiclín y después, una vez trasladado a Lima, el actual Museo Larco. Es uno de los pocos museos en los cuales no hubo una selectividad de intermediarios en la formación de la colección. En este sentido, sería por la forma de acumulación de objetos más el depósito de una excavación que un museo en el cual criterios selectivos, estéticos, mercantiles u otros hayan tenido una influencia fuerte sobre la composición de la colección. Por presentar un grado alto de abstracción

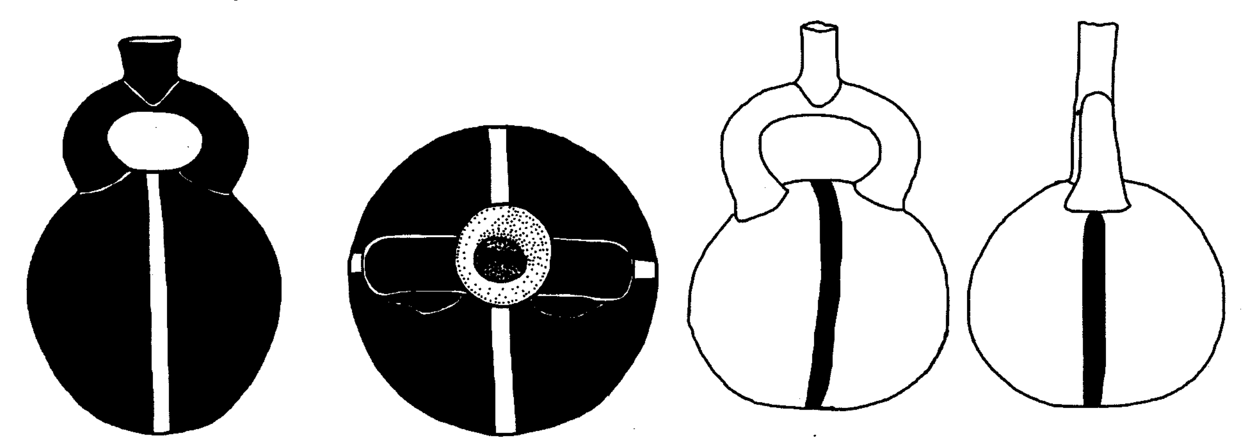


Fig. 5.3: Bi y cuatripartición de los espacios de la superficie de una botella como abstracción mochica (Museo Larco, Lima ML000547) (dib. Golte).

Fig. 5.4: Bi y cuatripartición de los espacios de la superficie de una botella como abstracción mochica (Museo Larco, Lima ML007013) (dib. Golte).

hay que resaltar que los esquemas de cuatripartición simple del cuerpo globular de una botella de asa estribo que se puede observar en las figuras 5.3 y 5.4, son más frecuentes que las botellas que muestran pinturas de línea fina complejas. Parece que para los moche la abstracción esquemática era suficiente para comprender el significado básico de la botella de asa estribo.

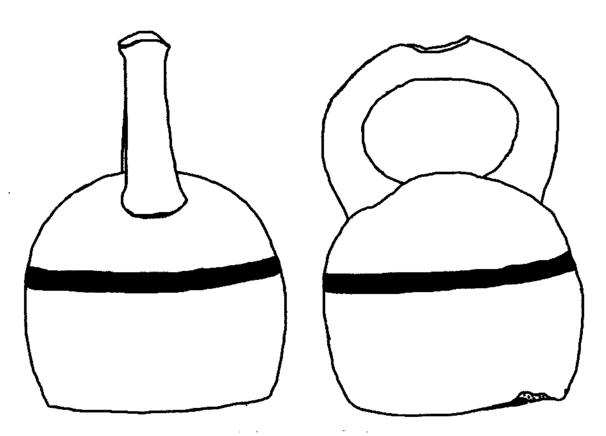


Fig. 5.5: Abstracción horizontal moche de los espacios significantes de arriba y abajo (Museo Larco, Lima ML010699) (dib. Golte).

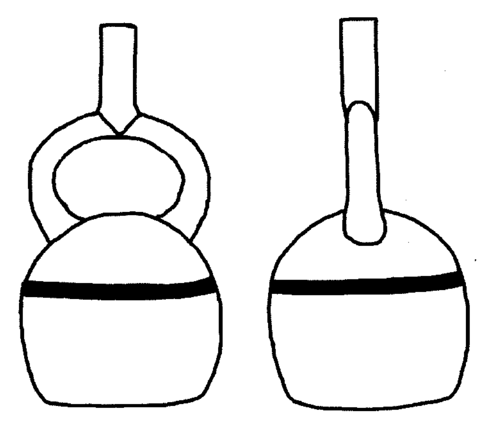


Fig. 5.6: Abstracción horizontal moche de los espacios significantes arriba versus abajo (Museo Larco, Lima ML010719) (dib. Golte).

Efectivamente la gran cantidad de botellas de este tipo muestra la abstracción presente en el arte moche. Si el usuario podía entender sin problema construcciones de sentido en este grado de abstracción, tenemos que concluir que las reglas de construcción de significados abstractos en la época moche eran ampliamente conocidas y no requerían de ningún discurso explicativo. Los mismos elementos ya se pueden encontrar en botellas Cupisnique, de manera que los moche eran simplemente herederos que recogieron este legado y lo ampliaron especialmente en los campos de la escultura y la pintura de línea fina significativamente.



Fig. 5.7: Esquema de la utilización de los espacios de partes del mundo opuestos [A vs B] en la superficie de una botella (ME, Berlín VA 3711) (dib. Korczok).

La figura 5.7 es un buen ejemplo del esquema básico de las figuras 5.3 y 5.4. En la botella se muestra muy gráficamente la idea de la transición entre mundos. El cuerpo globular

esta dividido entre los espacios A y B. Solamente uno de estos espacios es explicado como una representación del mundo de abajo, húmedo, oscuro y perteneciente a los muertos. Este se identifica con las cabezas de salamandras estilizadas y los símbolos de agua que lo bordean. A estos se agrega las moscas *chiririnka* (*Callíphora spec.)* que hasta el día de hoy son en el ideario de los campesinos del sur de los Andes Centrales seres que pueden transitar entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, el mundo de los vivos y el de los muertos. Efectivamente en la botella de la figura 5.7 transitan por el asa estribo entre estos mundos opuestos.

La subdivisión horizontal es más utilizada en el contexto de construcciones complejas de significado como las de la figura 5.13, pero con cierta frecuencia se hace una subdivisión horizontal de botellas de asa estribo con un cuerpo en forma de lenteja, cuando se quiere poner énfasis en que un ser o una persona está ubicada en el mundo de arriba. Este es el caso de la figura 5.8, en la cual podemos apreciar al Dios Intermediador después de sus peripecias en el mundo subacuático, cuando ya ha sido trasladado al cielo nocturno y genera plantas alimenticias. Sin embargo, también en este caso hay una oposición secundaria entre las caras frontales de la botella mediante frutos asociados con el mundo de abajo y húmedo, y los pepinos dulces (*Solanum muricatum*) o quizás cucurbitáceas con el mundo de la época seca. Es decir la construcción no solo ubica al personaje en el cielo nocturno de arriba, sino probablemente también presenta una oposición en los puntos de transición debajo del entronque del asa estribo, como se podrá observar con más claridad en el siguiente ejemplo (figura 5.9). En el caso de la figura 5.8 las oposiciones generan fertilidad y humedad expresadas por medio de los monos en el asa.



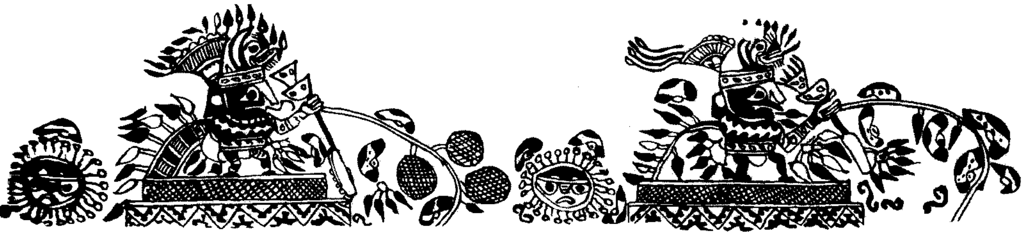


Fig. 5.8: Esquema de la utilización de los espacios divididos en esferas de arriba y abajo para ubicar a un personaje en el cielo (dib. Golte, según fotografía y desarrollo plano en McClelland et alii 2007: 146).

La figura 5.9 muestra una composición similar a la anterior. El hemisferio superior de la botella muestra que los elementos pintados, estrellas y aguas, se ubican en el mundo nocturno y húmedo de arriba. También en este caso hay una oposición entre el lado frontal A y el lado B de la vasija. A primera vista parecen ser estrellas que muestran cierta semejanza con flores de loto por ambos lados de la vasija. Pero una segunda mirada deja percibir una diferencia importante entre las dos. Mientras la estrella por el lado A tiene una cara felínica, la segunda (B) muestra el símbolo de olas marinas en su parte superior. Estos símbolos asocian la una más con el lado diurno seco, y la otra más con el lado húmedo nocturno.

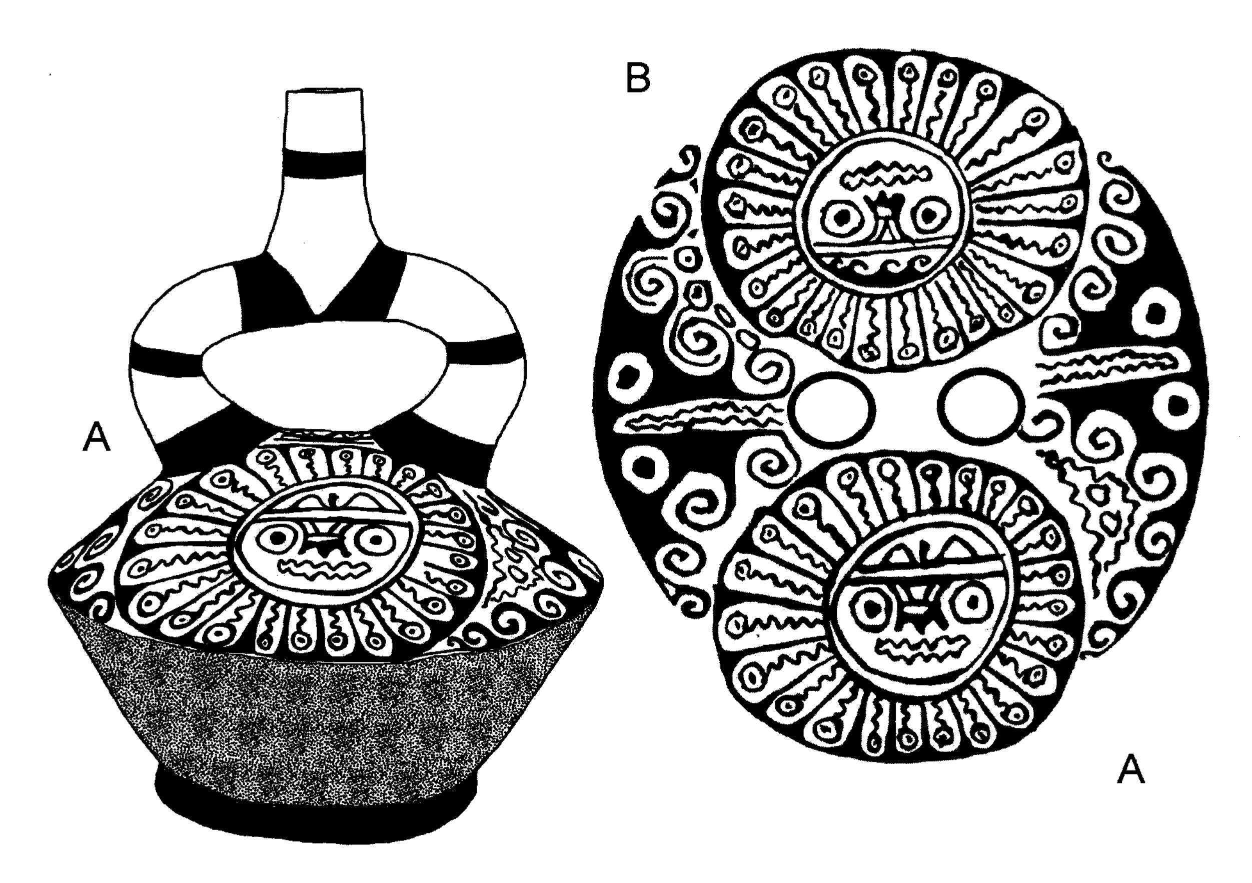


Fig. 5.9: Esquema de la utilización de los espacios divididos en hemisferios para ubicar las estrellas en el cielo nocturno (dib. Golte, según fotografía y desarrollo plano en McClelland et alii 2007: 132).

Las dos estrellas opuestas que son una constante no solo en la iconografía mochica, sino también por ejemplo en las imágenes chimú, hacen eco con el dibujo de Pachacuti Yamqui Salcamayhua (figura 3.2 en el capítulo anterior), no solo porque éste también trabaja con las oposiciones expuestas, de lo masculino diurno de la época seca, asociado con el sol, y lo femenino nocturno asociado con la época húmeda, sino porque igualmente opone el mundo de arriba y el de abajo. En el mundo de Pachacuti Yamqui aparecen como antepasados del sol y de la luna, y finalmente de hombre y mujer, *chasca coyllur* (*achachi ururi*) (Venus, lucero de la mañana) por el lado masculino, asociado con el sol, y *choque chinchay* (*apachi ururi*) (Venus, lucero de la tarde, estrella de la llama) por el lado femenino, asociado con la luna.



Fig. 5.10: Estrella relacionada con felino (dib. Golte, según fotografías en McClelland et alii 2007: 132b).

La asociación entre estrella y felino queda más patente en la figura 5.10, si bien en el contexto de esta imagen vale la pena acordarse del relato de Calancha (1975 II: 836), que anota:

> "Otros Indios que vivían en las montañas, adoraban otras estrellas, que ellos llaman chuquichinchay, que dicen es un tigre, a cuyo cargo están los tigres, osos y leones. Tanbién adoravan otra estrella, que llaman ellos Anchochinchay, que dicen conserva otro animales; i otra que llaman Machacuay, a cuyo cargo están las serpientes i culebras para que no les hagan mal, i generalmente todos los animales i aves que ay en la tierra, creyeron que uviese un su semejante en el cielo, a cuyo cargo estava su procreación i aumento. I así tenían cuenta con diversas estrellas que llamavan Chacana i Topatorca, Mamana, Mirco, Miquiquiray i otras así".

Esta ubicación doble de *choquechinchay*, una vez como el planeta Venus, y otra vez como un ser independiente, también llamado *collca* (despensa), con características felínicas aparece también en el dibujo de Salcamayhua (figura 3.2 lado derecho, centro).

En este sentido la figura 5.10 muestre quizás esta estrella ocupando la cara frontal de la botella. Asimismo, a diferencia de los ejemplos anteriores, está dentro del grupo mayoritario de las escenas pintadas, relievadas o esculturadas sobre la superficie de una botella de asa estribo. Lo representado acontece en uno de los mundos y no es expresión de la transición de uno a otro espacio. En este caso se utiliza las superficies paralelas a la

abertura del asa estribo como campo de exposición. En el esquema de la figura 5.2 estos serían los espacios A 3, A4, B1 y B 2, y por otro lado la contracara B3, B4, A 1 y A 2.

Hay que mencionar en este contexto la exposición en espiral, tanto simple como doble. También ésta aparece en forma abstracta (figura 5.11). Cuando es una espiral doble como en la figura 5.11, las bandas de colores opuestos, o de actores pensados en oposición, empiezan cada uno en la base en caras frontales opuestas y terminan igualmente en el polo superior de la misma cara en la cual empezaron. Es decir, también en este caso se mantiene una lógica de caras opuestas. El espiral por lo general denota una secuencialidad, tanto en tiempo, como en una fila de seres. Los moche asociaban el espiral con los caracoles, como se verá más adelante.

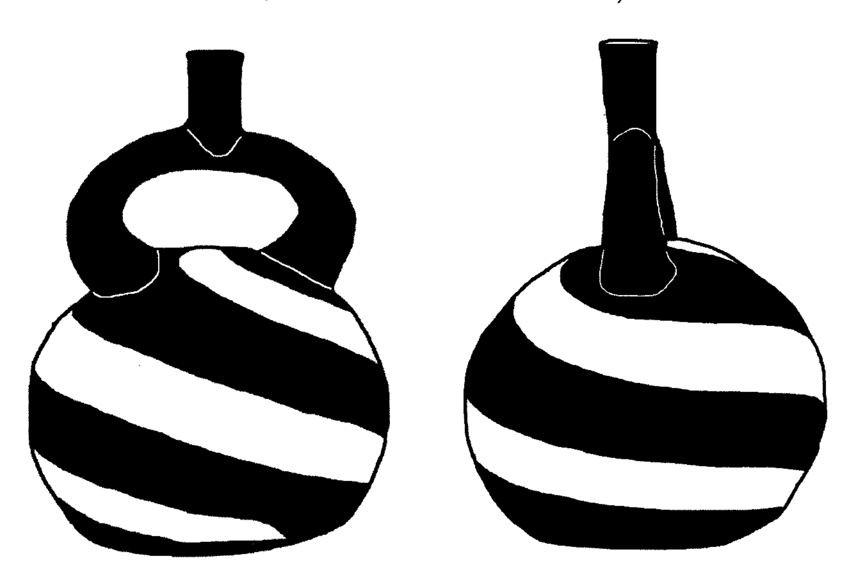


Fig. 5.11: Exposición en espiral doble (Museo Larco, Lima ML007050) (dib. Golte).

Sin embargo, la mayoría de las botellas de asa estribo exponen las imágenes en las caras paralelas al asa estribo. En estos casos los actores por lo general representan grupos opuestos complementarios, pero cuya acción acontece en un mismo espacio. El ejemplo de la figura 5.12 es ilustrativo al respecto. La pintura representa dos episodios de las confrontaciones de la Divinidad Intermediadora con los monstruos marinos. Es decir, las acciones de ambas caras frontales acontecen en el mismo espacio submarino, que pertenece al mundo de abajo. Efectivamente la visión está dirigida a la superficie paralela al asa estribo. La bipolaridad en las imágenes está presente: en ambos casos el actor principal que se origina en el mundo de arriba aparece a la izquierda y se dirige contra actores marinos, que pertenecen al mundo de abajo marino, que aparecen a la derecha.

Como resulta visible en este caso, tanto la base como el asa estribo son utilizados también como elementos de construcción del significado total de lo representado. El asa estribo se entiende como un arco que junta mundos opuestos. Como también el borde inferior, el asa representa comentarios sobre el significado de la escena en la superficie globular. Esto resulta interesante en el caso de la figura 5.12. La parte superior del pico contiene una banda repetida de pirámides con un triangulo inserto que ubica la acción en el mundo de abajo. El mismo pico muestra por debajo de esta banda un atado de armas rodeadas con signos de agua-estrella. Estos se refieren a un "encuentro" (*tinku*) andino que es bélico, pero al igual que todos los *tinku* genera futuro. Visiblemente los actores en las representaciones se encuentran en un combate, pero éste finalmente resulta en



Fig. 5.12: Dos episodios de las confrontaciones de la Divinidad Intermediadora en el espacio marino (dib. Golte, parte inferior redib. parcialmente según McClelland en Donnan y McClelland 1999: 273).

la capacidad de la Divinidad Intermediadora de generar plantas, especialmente alimenticias (figura 5.8). Esto se expresa con los monos capuchinos sobre los tubos laterales del estribo. Estos anticipan un resultado del *tinku* que se desarrolla en la escena, ya que la divinidad adquiere gracias a sus encuentros conflictivos en las profundidades del mar la capacidad de generar plantas. Hay varias representaciones de este hecho, y en todas ellas son los monos los que cosechan los frutos. Así los monos son nada más que una consecuencia en el tiempo de los encuentros de la Divinidad Intermediadora. En este

sentido expresan la idea básica de que todos los *tinku* son "procreadores" y generan el futuro del universo.

Un significado similar puede adquirir el polo superior del cuerpo de una vasija, al tratarse de un espacio de encuentro entre significantes pensados como opuestos.

También la base, o el pedestal en la figura 5.12, expresa de manera más abstracta la idea del encuentro entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Si bien en la idea de las culturas andinas hay lo que se ha venido llamando el "tiempo cíclico", en sus imágenes se expresa la "larga duración" como espiral y no como círculo. Así que el espiral del mundo de abajo aparece con una cabeza de culebra o salamandra, mientras el espiral del mundo de arriba aparece con una cabeza de ave. Cuando los dos se juntan en "simetría en espejo" (*yanantin*), las espirales son invertidas y se asemejan a nuestra "S". En muchos casos la juntura entre las dos aparece "escalonada", como lo vamos a ver en otros contextos (véase figuras de la secuencia del entierro). En el caso de la figura 5.12 se crea una secuencia de "S" entrelazadas. Suponemos que se expresa de esta forma la ciclicidad continuada de los "encuentros".

Si bien en las botellas más complejas se utilizan todas las posibilidades expuestas en la figura 5.2, incluso pares contrapuestos y complementarios aun más subdivididos, por lo general podemos partir de dos caras de la botella que se usan según las intenciones de comunicación. Ya hemos visto en la figura 5.7 la utilización de uno de los hemisferios laterales en caso de que se quiera exponer una transición de un espacio o tiempo a otro. En la figura 5.12 se puede observar en las caras paralelas al asa estribo dos confrontaciones que pertenecen a un mismo espacio, de las cuales se puede suponer que no ocurren al mismo tiempo porque involucran ambas por lo menos a un mismo actor, la Divinidad Intermediadora. Algo parecido, y con una división de signos de encuentro "S", se puede apreciar en la figura 5.13, en la cual la Divinidad Intermediadora sujeta a una mujer con un infante por el pelo.



Fig. 5.13: El dios intermediador supedita a mujer con infante. Exposición paralela al asa estribo (ME, Berlín VA 742) (dib. Korczok).

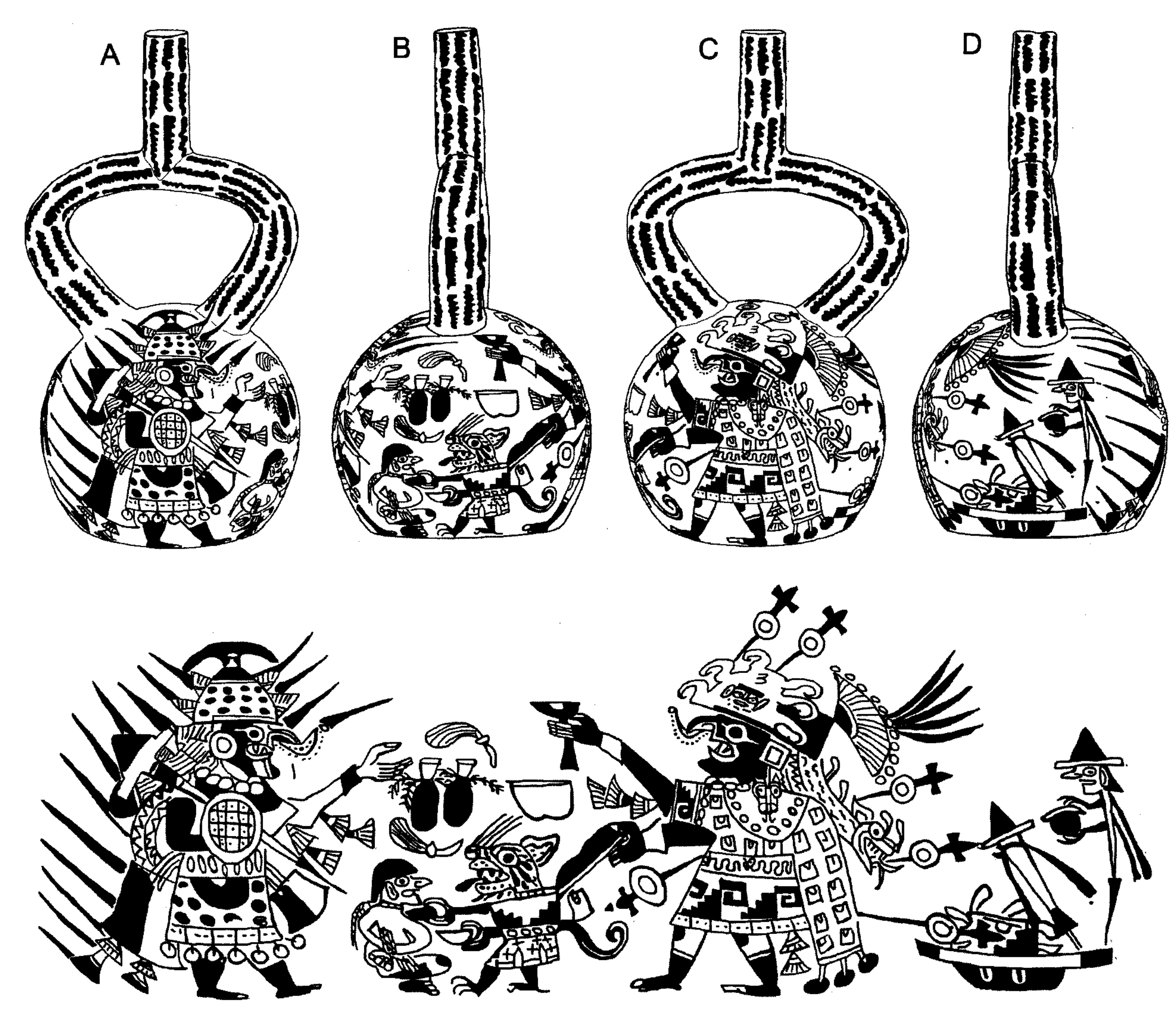


Fig. 5.14: Las relaciones entre la época seca y la época húmeda (Museo Larco, Lima ML010850) (dib. Golte).

En algunos casos la construcción de sentido utiliza ambas posibilidades, especialmente cuando se presentan en las caras paralelas al estribo seres o templos de mundos opuestos. En estos casos también se puede comprender las caras laterales como significantes independientes para mostrar transiciones entre los mundos opuestos, como en el "tema de la presentación" frecuentemente discutido por Donnan como ejemplo central de lo que él llama "thematic approach" (figuras 4.12 y 4.13).

Como ya hemos expuesto en el capítulo anterior, en este caso hay que ser consciente de que las posiciones diversas no solo pueden tener un sentido espacial, sino también un sentido temporal. Este es un elemento central de la presentación tridimensional moche. Hay que poner de relieve este punto, ya que nuestra percepción, especialmente cuando convertimos las pinturas en cuadros bidimensionales, por lo general no incluye la categoría temporal. Esto también merece ser discutido en el caso de la figura 5.14. A primera vista parece ser el encuentro de divinidades diversas, una de la época seca, y

otra de la época húmeda (por el tocado de *Octopus*) y la vestimenta que parece ser la del Dios de la Vía Láctea. Parece que esta divinidad pertenece al séquito de las divinidades nocturnas acuáticas de la época húmeda. En este caso se ve una especie de paralelo a las oposiciones que ya hemos visto en el caso de las figuras 4.12 y 4.13, también en la figura 2.4. Así como en los casos anteriormente discutidos en esta botella las posiciones laterales, debajo del entronque del asa estribo, parecen indicar interrelaciones diversas entre los dos actores centrales. En una parte parece haber una especie de intercambio y fraternidad, en el lado opuesto solo observamos la macana humanizada con un plato de frijoles del mundo de abajo, mientras las divinidades se muestran sus espaldas, de la misma forma como acontece en el "tema de la presentación".

En una gran cantidad de casos, sin embargo, escenas interrelacionadas que tienen lugar en el mismo espacio son observables en las caras paralelas al asa estribo. Ahí hay aquellos que como en el caso de la figura 5.12, presentan un *tinku* por las características de los personajes en interacción: uno pertenece al mundo seco diurno, y los otros al mundo submarino, húmedo. Lo mismo vale para la figura 5.13, donde se da el enfrentamiento de la divinidad masculina y la mujer que categorialmente está asociada con el mundo de abajo.

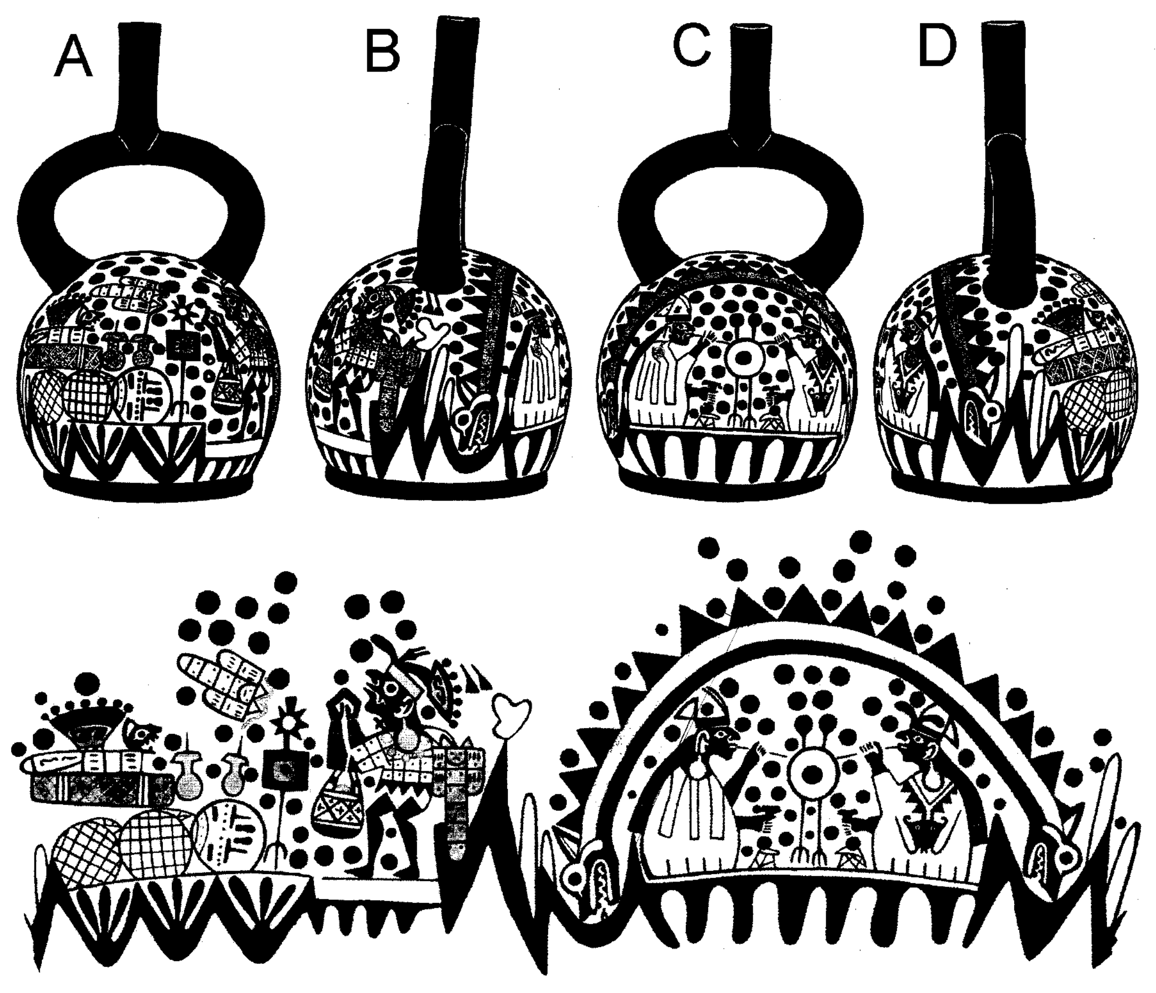


Fig. 5.15: Ofrendas y adorantes bajo el cielo nocturno (Museo Larco, Lima ML004112) (dib. Korczok).

En el caso expuesto en la figura 5.15 en ambas imágenes hay un relacionamiento del mundo de abajo con el mundo celeste. Por un lado se observa una Divinidad, que podría ser la Intermediadora, implorando y ofreciendo objetos bajo el cielo nocturno, y por el otro lo que parecen ser sacerdotes consumiendo coca bajo la serpiente bicéfala celeste nocturna.

Lo dicho hasta el momento se refiere a la parte exterior de la vasija. En cuanto a ella, habría que añadir que la forma en la cual se expresa la imagen en la superficie está relacionada con ideas pautadas. Hay una serie de representaciones, especialmente las ligadas con el mundo de abajo, que solo aparecen en forma relievada o esculturada, y por otro lado hay una prevalencia importante de la pintura como medio de expresión en la superficie que se relaciona con personajes del mundo de arriba. Este es un patrón central de diferenciación. En el trabajo con la cerámica moche, prácticamente desde sus orígenes, el énfasis de la iconografía se ha centrado sobre los ceramios con pintura de línea fina. Por mucho tiempo ha prevalecido la idea de que escultura, relieve y pintura simplemente eran tres formas diversas de representación del mismo universo. Efectivamente no es así, por lo tanto las interpretaciones que han partido en mayor medida de las imágenes complejas pintadas, han resultado truncas. Por lo general las vasijas de pintura de "línea fina" representan un porcentaje mucho menor de los ceramios moche que se hallan en las grandes colecciones, en relación con los esculturados o los que representen relieves estampados.

Una dimensión muy presente para el artesano moche es el interior de la botella. Veamos este esquema en una vasija proveniente del Museo Larco. El cuenco con representación escultórica de un personaje jalado por los pies por un muerto (figura 5.16) casi no necesita un comentario adicional. Significativamente el espacio interior está pintado de color marrón rojizo, y el exterior con el crema habitual. Resulta clara la relación entre el interior y el exterior de este ceramio. El interior es relacionado con el mundo de abajo, de los muertos, oscuro y húmedo, el exterior en cambio se asocia en contraste con el mundo opuesto. Ahora hay que añadir, para no crear confusión, que esta oposición

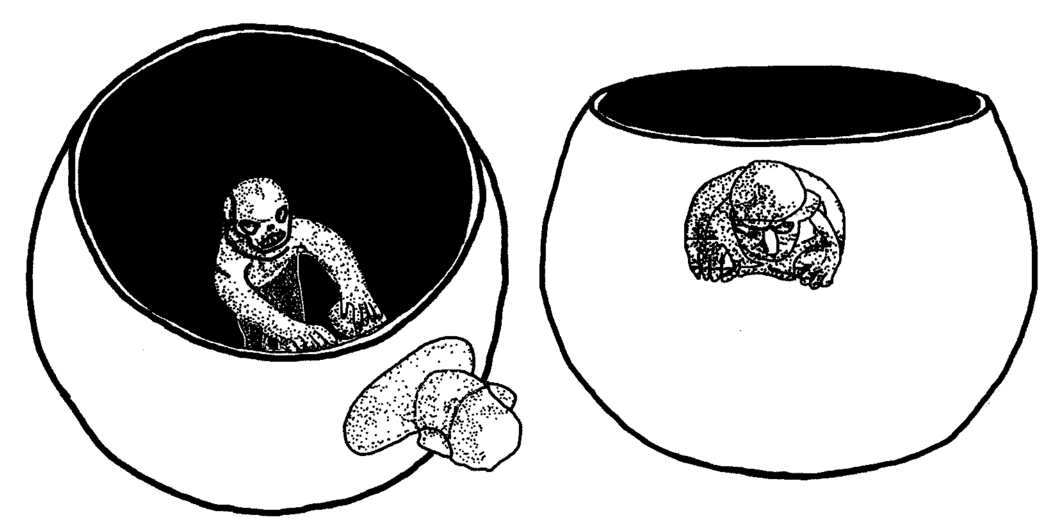


Fig. 5.16: La relación entre espacio exterior e interior. Persona jalada por un esqueleto al interior de la vasija (Museo Larco, Lima MARLH 064-003-005) (dib. Golte).

también puede representar oposiciones secundarias. Esto nos remite a la relación entre vasija y botella como objeto y contenido. Para la persona moche la botella está relacionada con su contenido liquido, que de por sí representa una parte del mundo húmedo.



Un buen ejemplo del uso del espacio interior se puede apreciar en la figura 5.17. La imagen pertenece a las representaciones del transporte de los sacrificados por la Diosa Lunar después de la "rebelión de los objetos". El transporte es representado en pinturas de linea fina con bastante regularidad (figura 5.18). En el caso de la figura 5.17 los sacrificados aparecen en el interior de la botella con sus caras pintadas de rojo, lo que es una señal de que ya pertenecen al mundo de los muertos o al mundo de abajo. Así que tambien en este caso el interior de la botella es asociado con el mundo húmedo de abajo. Se puede suponer que esta idea valía también para el líquido contenido en una botella de este tipo.

Fig. 5.17: La relación entre espacio exterior e interior. Sacrificados transportados por la Divinidad Lunar al templo del Dios Nocturno (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 144).



Fig. 5.18: Sacrificados son transportados por el Dios del Mar y la Divinidad Lunar al templo del Dios Nocturno (dib. Kutscher 1983: 320).

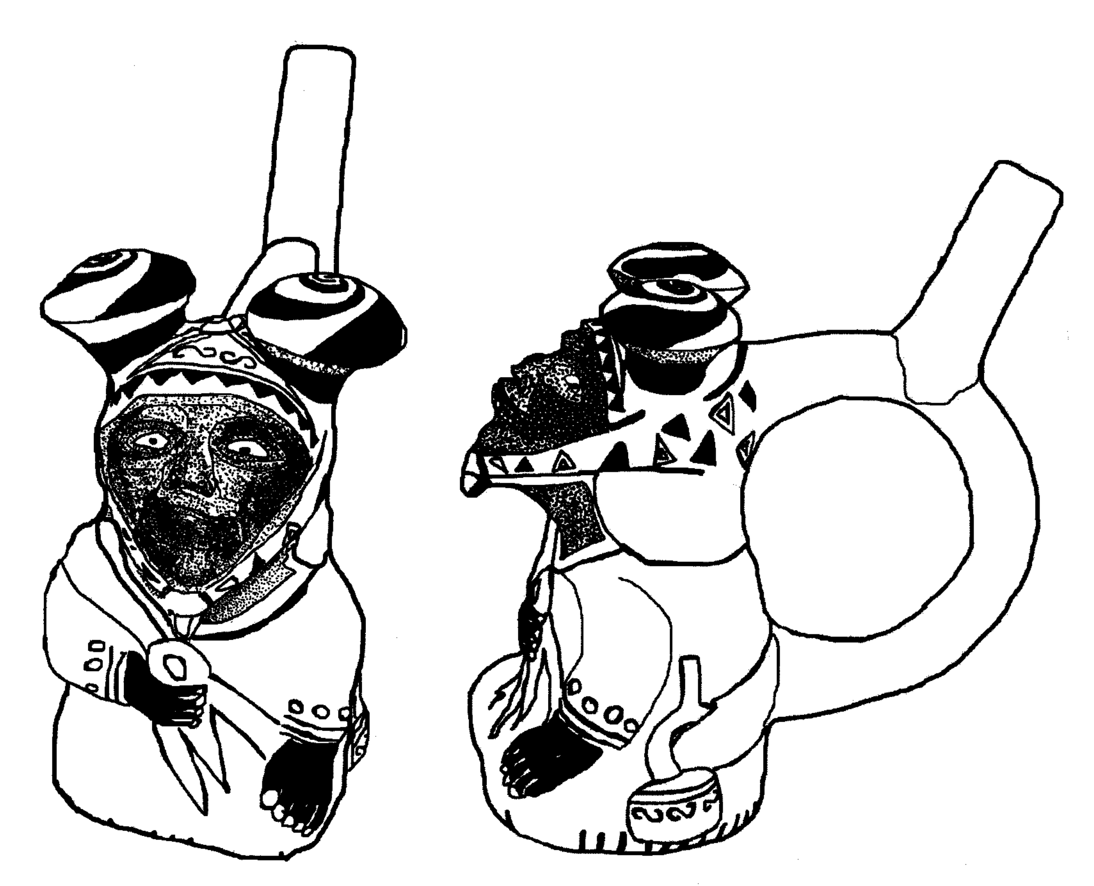


Fig. 5.19 : Personaje que porta una botella de asa estribo (colección Fischer 192) (dib. Golte).

La botella de asa estribo, a pesar de su frecuencia como objeto, no se encuentra representada con regularidad. Como tal parece ser más perceptible su representación como objeto de uso, y no tanto como vasija de ofrenda. La figura 5.19 muestra una de estas representaciones en un personaje esculturado. Por supuesto que es discutible si el personaje representado, que parece ser desfigurado y muestra atributos del mundo de abajo, es un moche cualquiera; parece que no. Pero hay otras representaciones de botellas de asa estribo, como por ejemplo en la famosa pintura de los talleres de artesanos tejedores del Museum of Mankind en Londres (figura 5.61). Donnan y McClelland (1999: 101) muestran una escena pintada de "badminton", en la cual un personaje lateral lleva la botella de la misma forma como el personaje de la figura 5.19.

Es claro que la botella de asa estribo vista como modelo cosmológico tiene un lugar especial en la producción alfarera moche. Como la conjunción de los opuestos es la idea central sobre la interrelación deseada, esta forma de ceramio por lo mismo aparece en todos los contextos en los cuales ésta es la base de la interacción de los seres u objetos representados. Como buena parte de los ceramios de las colecciones proviene de contextos funerarios, hay que partir de la idea que de hecho es importante para los moche una cooperación entre el mundo de abajo y el mundo de arriba para que pueda producirse el futuro en la superficie terrestre. Hemos visto en el caso de la botella de la figura 5.8 que el asa estribo de por sí produce un *tinku* y la expresión de este *tinku* es la presencia

de los símbolos estrella-agua, y especialmente los monos en el asa. Es ésta la razón por la cual en una cantidad abrumadora de las botellas de asa estribo chimúes el punto de encuentro de los brazos del asa también es marcado por un mono.



Fig. 5.20: Nacimiento de una criatura (ME, Berlín VA 47912) (dib. Golte).

Hay un número considerable de botellas de asa estribo que muestran una construcción menos geométrica, especialmente aquellas que representan personajes esculturados, u otras que ostentan un personaje encima de una botella y una base de forma globular o cúbica, como la de la figura 5.20. Tanto por la pintura bicolor del cuerpo de la botella como por el asa estribo, se puede sostener en todos los casos que el estribo representa un *tinku*. En el caso del alumbramiento esto es comprensible ya que el naciente sale del mundo interior hacia el exterior. En este sentido es una transición que Tristan Platt ha discutido magistralmente en su "El feto agresivo" para los habitantes del sur boliviano hoy en día (Platt 2001).

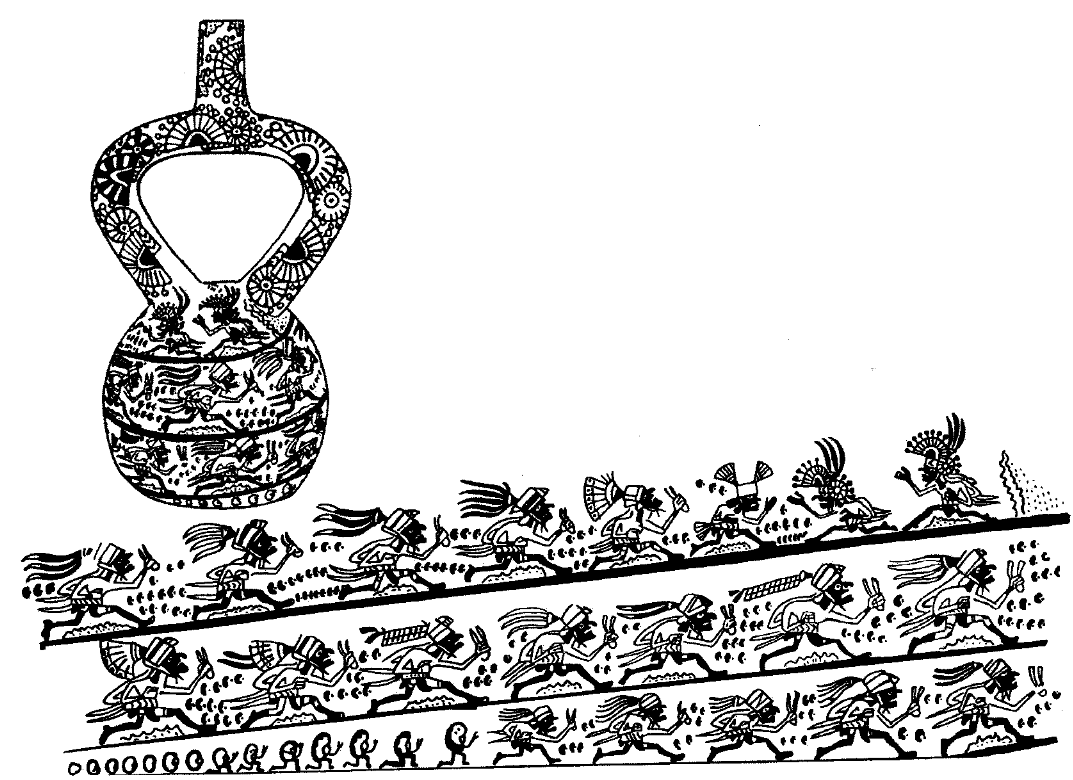


Fig. 5.21: Exposición en espiral (ME, Berlín VA) (dib. von den Steinen reordenado, Kutscher 1954: 21).

Hay, como ya lo mencionamos, otra forma de exposición de imágenes inscritas en una o dos bandas de espiral alrededor de una botella de asa estribo. Por lo general muestran actividades que están encaminadas a juntar el mundo de abajo con el mundo de arriba o a juntar en general mitades que se comprende en oposición (figuras 5.21, 5.22, 5.23). Si bien en estos casos el sentido es más guiado por la continuidad secuencial de la banda en espiral, también en estas botellas se puede observar que esta forma de exposición se junta con la anteriormente descrita en cuanto a los espacios paralelos o laterales al asa estribo. Discutiremos este aspecto en sus contextos pertinentes.



Fig. 5.22: Exposición en espiral de caracoles (Museo Universidad de Trujillo) (dib. Golte).



Fig. 5.23: Exposición en espiral de caracoles monstruosos (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).

Botellas de boca ancha

La botella de boca ancha, un segundo tipo de vasija que aparece con alta frecuencia en las colecciones, está relacionada con el mundo subterráneo (figura 5.24). La gran cantidad de estas botellas excede en tamaño a las botellas de asa estribo, y por lo general es esculturada, si bien en muchos casos se utiliza la pintura para refinar los significados expresados. Los motivos representados en ella son generalmente de oposiciones conceptuales. Es por ello que algunos investigadores los han tildado de "surrealistas". Si bien tambien hay una tendencia general de construir el sentido en ellas a partir del modelo general explicado para las botellas de asa estribo, esto vale solo con cierta relatividad. Su forma básica derivada de la forma de tubérculos por lo general se deja subdividir en tuberaciones particulares. Por lo general cada una de estas tuberaciones reune opuestos complementarios. Solo en casos muy complejos las tuberaciones a su vez son ordenadas según el esquema anterior.

Así como en la figura 5.24, las botellas de boca ancha frecuentemente tienen formas muy irregulares, y por lo general se utiliza en su contexto el relieve o estampado para expresar detalles. Las formas de representación por medio de la modelación del barro

son consecuencia de que la misma arcilla es considerada parte del mundo de abajo, y se representa a los elementos como si la tierra misma tomase la forma del mundo femenino y oscuro. Es por lo mismo que los alfareros moche deben haber sido asociados con el mundo de abajo, y es por ello que los portadores de objetos de arcilla son murciélagos o gente discapacitada, y debe de haber habido una ubicación social de los ceramistas moche concomitante.

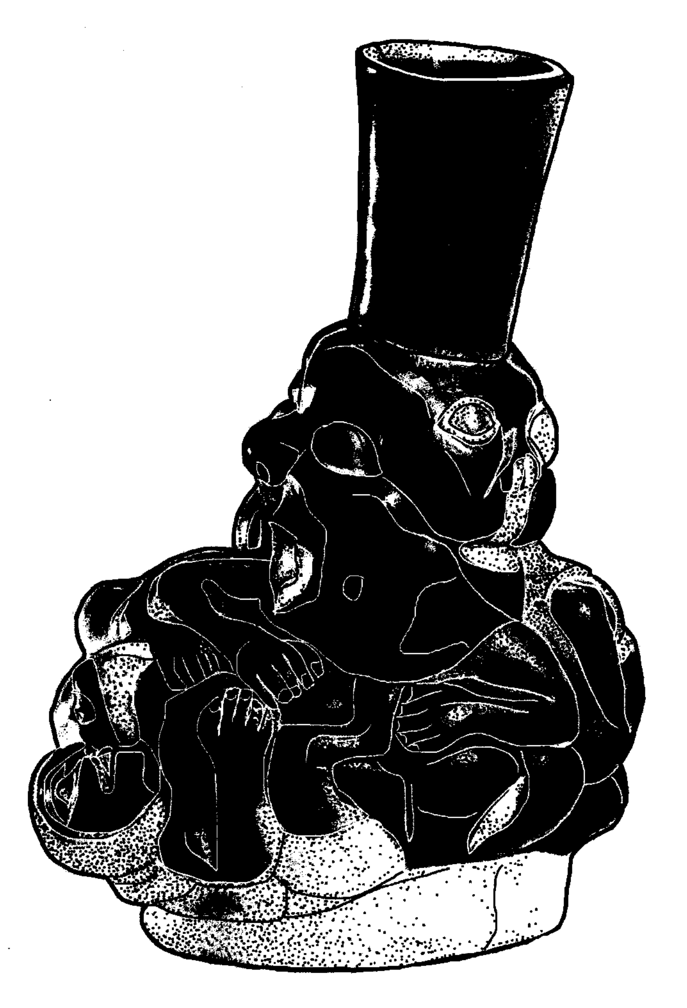


Fig. 5.24: Una botella de boca ancha. Muestra un conglomerado tuberculiforme de personas y animales asociados con el mundo subterráneo y femenino. (Museo Larco, Lima MARLH XXC-000-158) (dib. Golte).



Fig. 5.25: Una botella de boca ancha y otra de asa estribo en forma de culebra como ejemplo de la diferencia de tamaño (ME, Berlín VA 18220 –alt 24 cms.–, y VA 17675 –alt 16,5 cms.–) (dib. Korczok).



Fig. 5.25: Una botella de boca ancha y otra de asa estribo en forma de culebra como ejemplo de la diferencia de tamaño (ME, Berlín VA 18220 –alt 24 cms.–, y VA 17675 –alt 16,5 cms.–) (dib. Korczok).

Fig. 5.26: Botella de boca ancha y otra de asa estribo en forma de jaguar como ejemplo de la diferencia de tamaño (ME, Berlín, VA 18138 –alt 38 cms.– y VA 12984 –alt 21 cms.–) (dib. Korczok).

La mayoría de las botellas de boca ancha tiene extensiones mayores que las botellas de asa estribo. Las últimas alcanzan por lo normal poco más de 20 centímetros de altura. Las botellas de boca ancha frecuentemente alcanzan más que el doble (figuras 5.25 y 5.26).

Las botellas de boca ancha son representadas al lado de templos, pirámides y objetos sagrados. Por su elaboración y tamaño es probable de que hayan sido utilizadas en ritos agrícolas relacionados con la irrigación de manera que se vertía el líquido al suelo, o de que un sacerdote tomara el líquido de ellas frente a audiencias mayores.

Botellas de boca ancha clausuradas con asa estribo lateral

La botella de boca ancha de por sí no requiere de asa estribo, ya que hay una correspondencia entre forma y contenido y es precisamente la boca ancha que permite verter el líquido proveniente del mundo húmedo de abajo. Hay en este sentido una forma intermedia curiosa. Una vasija tiene la forma de una botella de boca ancha, pero la boca está clausurada. Frecuentemente se ha modelado una rana encima de la boca como en el ejemplar de la figura 5.27. Pero la misma vasija tiene lateralmente un asa estribo. Es decir, en este tipo de ceramio se juntan las dos ideas, y ellas deben de haber tenido un significado especial. A diferencia de las botellas de boca ancha simples, las cerradas que tienen adicionalmente un asa estribo, frecuentemente muestran pinturas de línea fina, que por lo general se asocian con combates con los seres de la superficie o también con símbolos del mundo húmedo, especialmente de las Lomas y de los bofedales.

La hipótesis que más se condice con las botellas de este tipo es que debe de haber habido un relacionamiento de las botellas mismas, pero también de las actividades representadas en ellas, con la temporalidad. Se podría suponer que las botellas de boca ancha simples puedan aparecer en el mundo de abajo, o en la época del año relacionada con éste, es decir la época húmeda.



Fig. 5.27: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 13052) (dib. Korczok).

Conforme deberíamos asumir que las vasijas de boca ancha cerradas –pero con asa estribo adicional– se relacionen con la época de sequía, y por lo tanto también las actividades o los símbolos representados en ellas. En la figura 5.27 vemos una de éstas, en la cual la boca ancha está tapada por una rana que "impide el acceso" a ella. Sin embargo, la vasija muestra en su cuerpo glo-

bular pirámides invertidas con extensiones *tinku* hacia abajo. El asa estribo, a su manera también un *tinku,* entrelaza precisamente la boca ancha cerrada con el cuerpo globular y las pirámides invertidas.

Ya hemos mencionado la importancia de la araña en el tinku entre los opuestos: son ellas las que tejen la red que permite que el Dios Diurno pueda reaparecer en el firmamento. La imagen de ella sobre una botella de boca ancha cerrada y con asa estribo proveniente del Museo de Berlín reafirma lo dicho (figura 5.28).



Fig. 5.28: Una botella de boca ancha cerrada con asa estribo y una pintura de araña (ME, Berlín VA 48165) (dib. Korczok).

La figura 5.29 de un ceramio del Museo Cassinelli muestra otra botella de boca ancha clausurada con un asa estribo adicional. Lo que parecería ser un textil utilizado para cerrar la boca ancha muestra el *tinku* entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. El pico de boca ancha está adornado nuevamente con la pirámide del mundo de arriba, con la extensión de *tinku* hacia el mundo de abajo. Una pintura del mismo significado se observa sobre el cuerpo globular. La imagen representa a un águila, perteneciente al mundo de arriba, en un paisaje desértico que come o bebe de una fuente acampanada, que como veremos más adelante representa una ofrenda del mundo de abajo para el mundo de arriba. Nuevamente el asa estribo junta la escena en el desierto con el pico de boca ancha. Vemos que la construcción del significado en este caso es bastante consistente y en cierto grado reiterativa.

El significado del águila con la fuente acampanada en el desierto, tambien es observable en la botella de asa estribo de la figura 5.30 que construye el significado de *tinku* entre los mundos de la manera que hemos descrito para este tipo de botellas más arriba. Ya hemos discutido que la bipartición expresada de esta forma (A1-A4 vs. B1-B4) es relativamente frecuente y muchas veces representa por el lado pintado escenas o símbolos que pertenecen a una de las dos partes del año o uno de los espacios opuestos en un momento de transición. Tanto el águila como el paisaje sitúan la escena en el mundo diurno, la época seca y la relacionan con el mundo de arriba. En este sentido se puede asociar la mitad pintada claramente con una de las mitades de los mundos opuestos, y la parte oscura como su contraparte húmeda. Pero también en este caso se muestra

Fig. 5.29: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo y una pintura de águila comiendo de una fuente acampanada en el desierto (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).

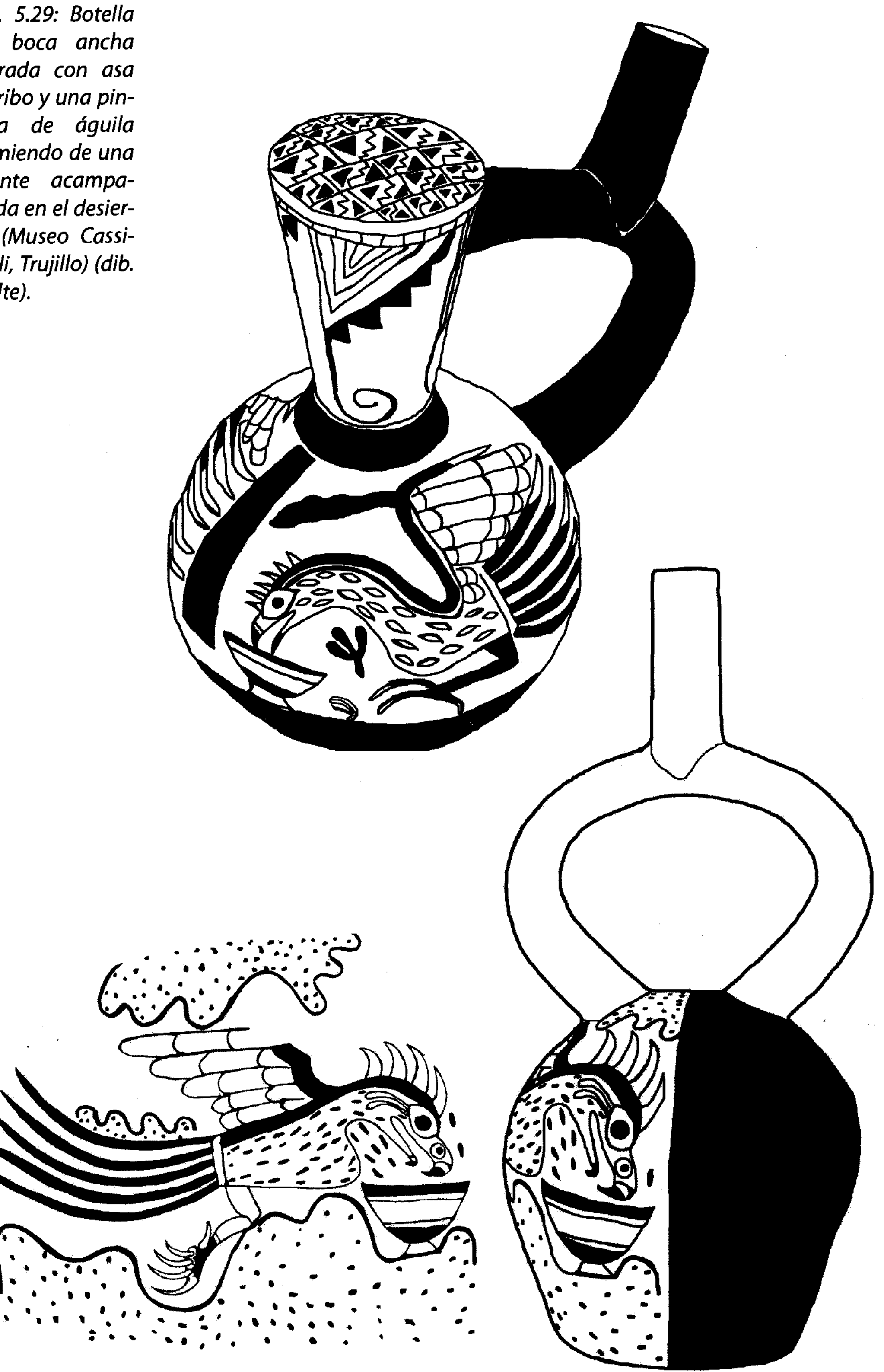


Fig. 5.30: El águila-halcón comiendo de una vasija acampanada en el desierto (dib. Golte, parte izquierda según McClelland en Donnan y McClelland 1999: 136).

un *tinku*, el encuentro entre las dos partes por medio del asa estribo, ya que el águila está comiendo de una vasija acampanada que contiene una ofrenda del mundo de abajo.

Fuentes acampanadas

Ya hemos observado en las figuras del águila que ésta recibe una ofrenda de una fuente acampanada, un tipo de vasija en un contexto bastante explicativo. Más allá de la función que pueda haber tenido, que se discutirá en un contexto más específico, es claro que es una forma que se abre al mundo de arriba. Es, si se quiere, entre todas las formas de ceramios, la más comunicativa. La figura 5.31 en este sentido es un ejemplo que muestra en los detalles que se trata de construir un objeto que se complemente y que entre en *tinku* con el mundo de arriba. La vasija muestra una abertura ancha para arriba. El mismo borde de la fuente está cortado en escaleras diminutas de tres peldaños. Es decir, que encajarían en un cuadrado dividido en dos pirámides escalonadas opuestas mutuamente invertidas, que es un símbolo frecuente para mostrar la relación de las partes de la totalidad bipartita. En este sentido el borde muestra una mitad incompleta que requiere de una contraparte. La pintura en la parte exterior de la vasija ostenta precisamente la pirámide escalonada del mundo de abajo, con el triángulo inscrito, con la extensión que significa una oferta de *tinku* desde el mundo de abajo. Finalmente la pintura de línea fina en la parte interior muestra al Dios Intermediador cuyo padre pertenece al mundo diurno de arriba en lucha con los seres de abajo. Él, es decir la Divinidad Intermediadota, hace el gesto del dedo índice extendido en apoyo a la Divinidad Diurna (compárese también la imagen de la fuente acampanada en la secuencia de los enfrentamientos de la Divinidad Intermediadora). Así como la de la figura 5.31, casi todas las fuentes acampanadas tienen una base doble, creando un espacio en el cual hay piedritas que suenan cuando se mueve la fuente. También este detalle se puede tomar como un indicio de su función comunicativa, ya que su presencia puede ser advertida en la oscuridad.



Fig. 5.31: Fuente acampanada típica. Muestra en su parte exterior los símbolos del tinku dirigido desde el mundo de abajo hacia el mundo de arriba. (Col. Poli, Lima) (dib. Golte, según Bonavia 1994: 284).

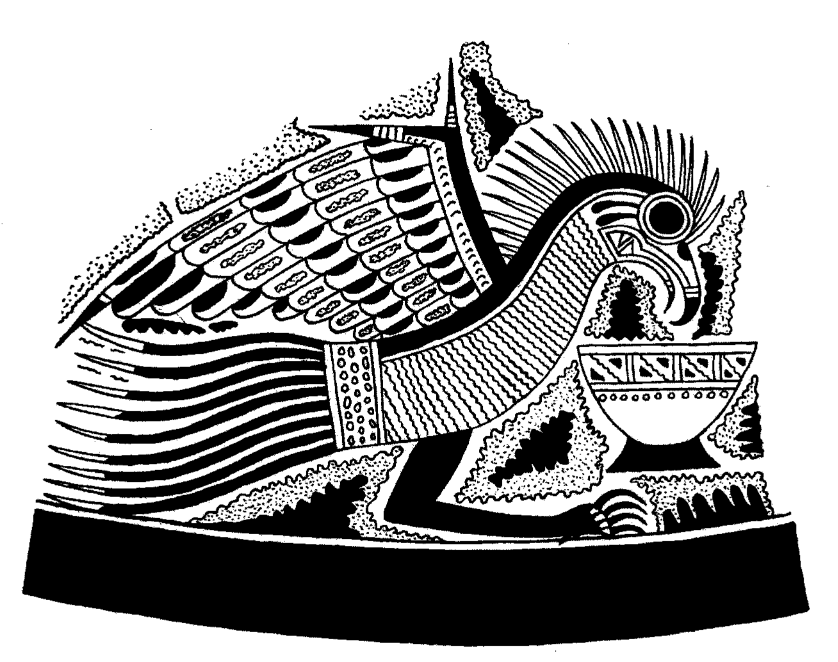


Fig. 5.32: Ave falcónida pintada sobre una botella de asa estribo comiendo de una fuente acampanada con símbolos de tinku *entre el mundo de arriba y el de abajo. (ME, Berlín VA 48006) (Kutscher 1983: 199).*

No es de sorprender en este contexto que las representaciones de un ave falcónida, mayormente apostrofada como águila que está claramente asociada con el mundo de arriba, aparece o relacionado con armas o comiendo de una fuente acampanada, que es con alta frecuencia adornada con símbolos que muestran el *tinku* entre la pirámide de arriba y la pirámide del mundo de abajo (figura 5.32).



Fig. 5.33: Fuente acampanada con símbolos de comunicación del mundo de abajo con el de arriba con sonaja rota (ME, Berlín VA 18551) (dib. Korczok).

También la fuente de la figura 5.33 muestra tanto al interior como al exterior la pirámide del mundo de abajo con su extensión que busca el *tinku*. En la pintura interior la extensión

resulta más explícita por la cabeza de salamandra en la punta, que también se puede advertir en la pintura exterior de la figura 5.34.

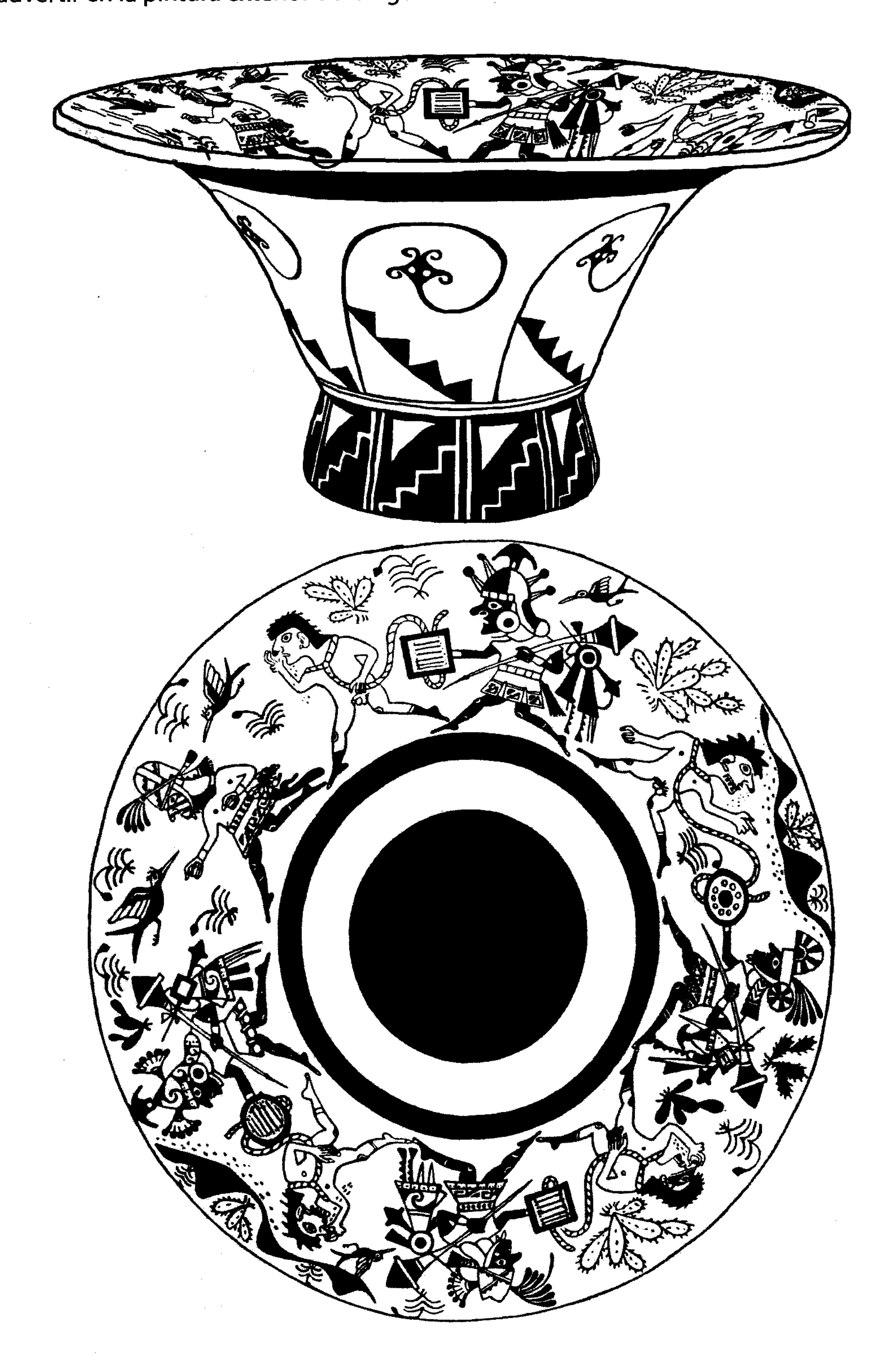


Fig. 5.34: Fuente acampanada (ME, Berlín VA 48171, Slg. Gretzer) (dib. Golte, vista de arriba redib. según dib. de von den Steinen en Kutscher 1954:24).

Son bastante frecuentes las pinturas de escenas bélicas sobre el borde interior de las fuentes acampanadas como en el ejemplar del museo berlinés de la figura 5.34. En ella la pintura exterior es particularmente ilustrativa. La banda inferior de hecho muestra que la pirámide superior encaja con la inferior. Y en la banda ancha no solo vemos la pirámide del mundo de abajo, sino que sus extensiones hacia el mundo de arriba terminan en la cabeza de salamandra típica del mundo de abajo, como ya lo vimos en la figura 5.33.

Hay por lo menos una escena en la cual se puede observar lo que parece ser la colocación de una ofrenda en una vasija acampanada. Benson ofrece una foto de una vasija del Museum of the American Indian de Nueva York (Benson 1973: 129) (figura 5.35) en la cual podemos observar una pareja de un hombre esquelético y una mujer. Esta está masturbando el pene del muerto y parece que el semen de éste debería recaer en una fuente acampanada que está adornada con símbolos de "S" y las pirámides del mundo de abajo con su extensión de tinku. Juzgando por esta vasija debió haber habido también ofrendas de semen del mundo de abajo para el mundo de arriba.



Fig. 5.35: Colocación de una ofrenda de semen en una fuente acampanada (dib. Golte, según foto en Benson 1972: 139).

Cancheros

Hay unos ceramios de forma muy específica que representan alrededor del 3% de los objetos conocidos en las colecciones mochicas numerosas. El nombre de los llamados "cancheros", o "dippers" en ingles, le asigna una funcionalidad a este tipo de ceramios que a todas luces no puede ser correcta para los ejemplares que conocemos. Julio C. Tello en su "Álbum fotográfico [...] de la cerámica muchik" (1924: XLVII-LXII) discute este tipo de vasija con toda una serie de ilustraciones bajo la denominación *"vasija globosa de abertura circular; provista de mango"* y piensa en una filiación con la *k'ushuna*. Sin embargo, evidentemente no es una especie de sartén para convertir los granos de maíz en "cancha", ni es un cucharón para verter líquidos como implicaría la palabra inglesa. Así que tenemos que partir de la idea que no conocemos la función que han tenido en el universo cultural mochica y ésta misma la tendríamos que deducir de sus formas especificas, de las pinturas de línea fina que encontramos en su superficie, o de sus representaciones en esculturas o pinturas. Es cierto que el "canchero" aparece tanto en esculturas como en pinturas moche, pero éstas siempre se refieren a los personajes que traen las vasijas, especialmente los murciélagos, y no a una situación en la cual aparece el

uso del ceramio. Hay unas excepciones a esta regla: aparecen personajes, muchas veces algo deformes, que mantienen en la mano derecha un "canchero" y llevan bajo el brazo izquierdo una manta enrollada. Esto, como veremos, podría ser un contexto significativo.

Esto no deja de ser curioso, ya que casi todas las otras formas de ceramios aparecen en contextos de uso en pinturas o esculturas. Visiblemente este tipo de vasija está vinculado con ofrendas para el mundo de abajo. En un número considerable muestran pinturas simbólicas simples en su superficie, alrededor del orificio, como estrellas, estrellas de mar, *Octopus*, símbolos de cruz y cabezas de salamandra. Lo que difiere en la mayoría de los casos es la manija. Hay una gran cantidad que no tiene ornamento alguno, pero en muchos casos la punta de la manija está formada por cabezas de hombre, en algunos casos mujeres, pero también cabezas de animales asociados con el mundo de arriba, como venados, felinos y aves. En la colección Larco hay por lo menos una pieza de alrededor de cuatrocientas que muestra una línea divisoria entre manija y cuerpo de la vasija, y por debajo de esta línea aparecen signos curvos que terminan en cabeza de ave, lo que por lo general significa un relacionamiento del mundo de arriba hacia el mundo de abajo.

Si bien el asa del ceramio de la figura 5.36, que a todas luces está relacionada con el mundo de abajo, es algo irregular, comparte con los cancheros la característica de tener una abertura amplia ovoide o redonda. El significado de esta abertura queda más claro en la figura 5.37.



Fig. 5.36: "Canchero" en forma de murciélago (ME, Berlín VA 18161) (dib. Golte).

(Resulta que el canchero aparece como un cuerpo de mujer, a pesar de las connotaciones fálicas del asa. La abertura tiene todos los elementos de una vulva femenina, y la forma como están trabajados los ceramios y especialmente las aberturas muy lisas casi dejan sospechar que los "cancheros" hubieran sido utilizados para recolectar semen como ofrenda para el mundo de abajo, tal como lo explicamos más detenidamente en el capítulo sobre el mundo de los muertos. Quizás se deba a este detalle la observación muy particular de Elizabeth Benson (1972: 142), que tampoco sabe o explica la funcionalidad de estos ceramios, pero dice en la descripción de un ejemplar que este "...appears to be smelling something unpleasant". También la figura 38 indica las mismas asociaciones y hace suponer que efectivamente se trata de un instrumento de recolectar semen en ritos de masturbación. En este sentido el "canchero" se muestra asociado a los tipos diversos

de vasijas que ostentan prácticas sexuales como el coito anal, la masturbación, la felatio, que los discutimos en el capítulo sobre el mundo de los muertos (cap. 7) como una ofrenda para el poder masculino en el mundo de abajo que es mermado por el carácter eminentemente femenino de su entorno, y quizás directamente para la fertilización de la tierra.

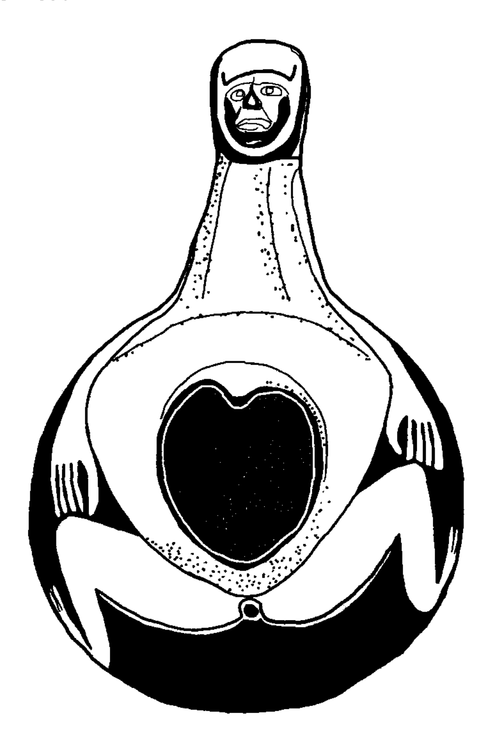


Fig. 5.37: "Canchero" en forma de mujer (Larco 1978: 59b) (dib. Golte).

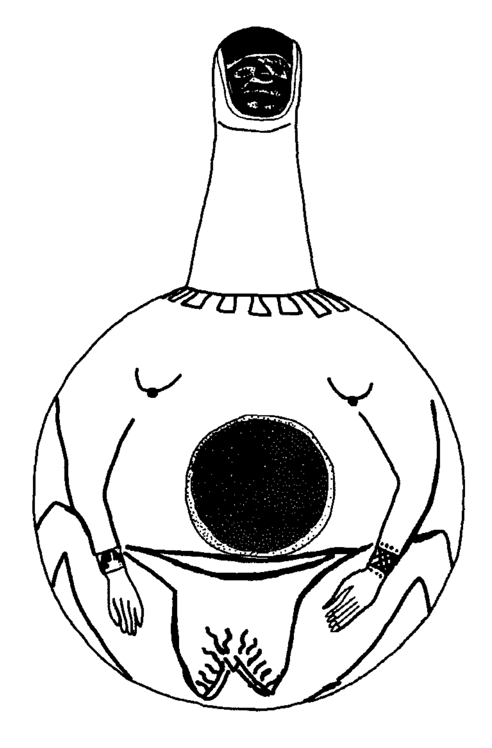


Fig. 5.38: "Canchero" en forma de mujer (Larco 1978: 58a) (dib. Golte).



Fig. 5.39: "Canchero" que parece relacionarse con una especie de "rito sacrificio de semen" (ME, Berlín VA 18059) (dib. Golte).

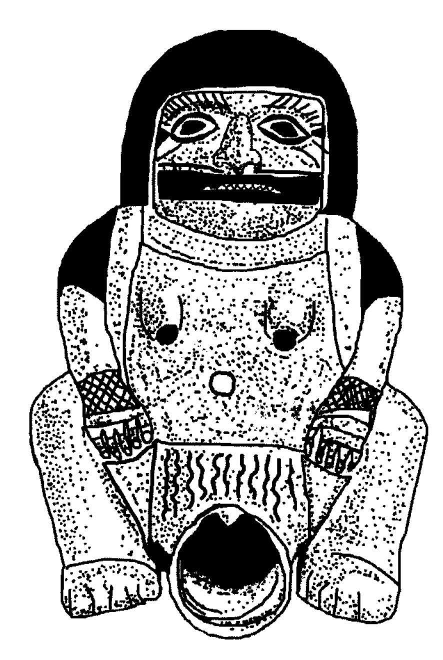


Fig. 5.40: Mujer con vulva prominente para ofrendas de semen (Larco 1978: 61) (dib. Golte).

El parentesco entre el murciélago de la figura 5.36 y las mujeres de las figuras 5.37 a 5.40 es tan visible que cabe poca duda sobre su uso y su finalidad. Así que mientras la fuente acampanada resulta ser un recipiente para colocar una ofrenda para el mundo de arriba, el "canchero" lo será para una ofrenda específica, esperma o semen masculino, para el mundo femenino de abajo.

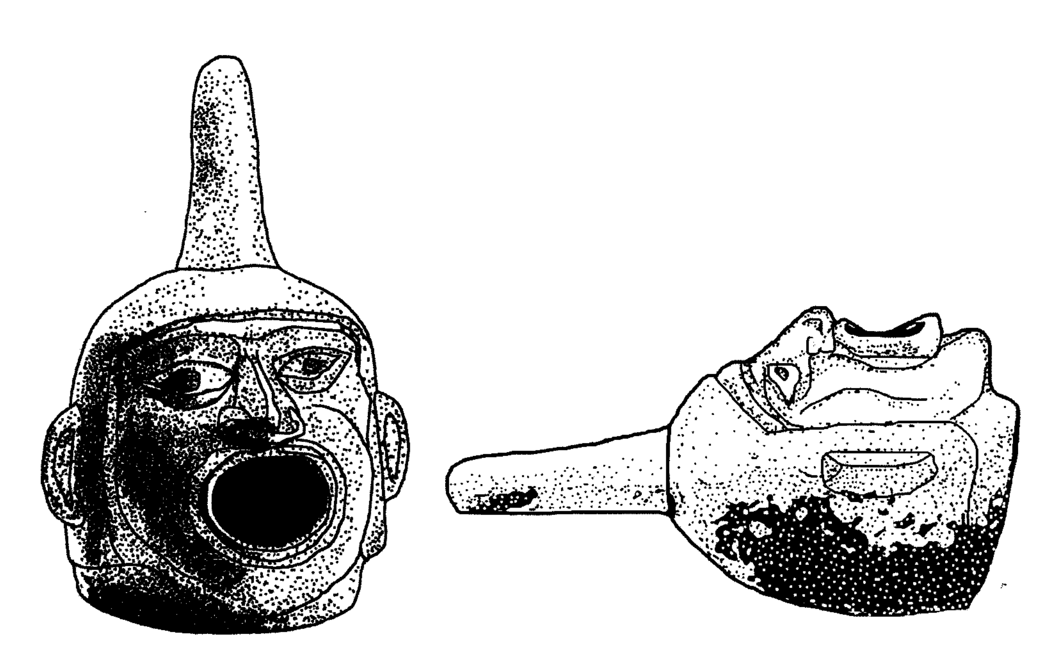


Fig. 5.41: "Canchero" como imitación de felatio (Museo Larco, MARLH 053-003-002) (dib. Golte).



Fig. 5.42: Una escena de felatio, en la cual la receptora del semen es marcada con círculos como representante del mundo de abajo (Museo Larco, Lima 013-002) (dib. Golte).

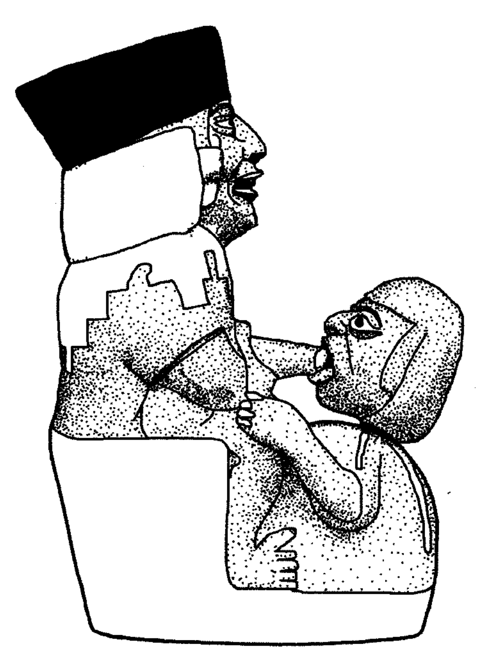


Fig. 5.43: Una escena de felatio proveniente de la Huaca de la Luna, en la cual la cabeza femenina es desarmable (dib. Golte, según foto en Tello, Armas y Chapdelaine 2003: 177).

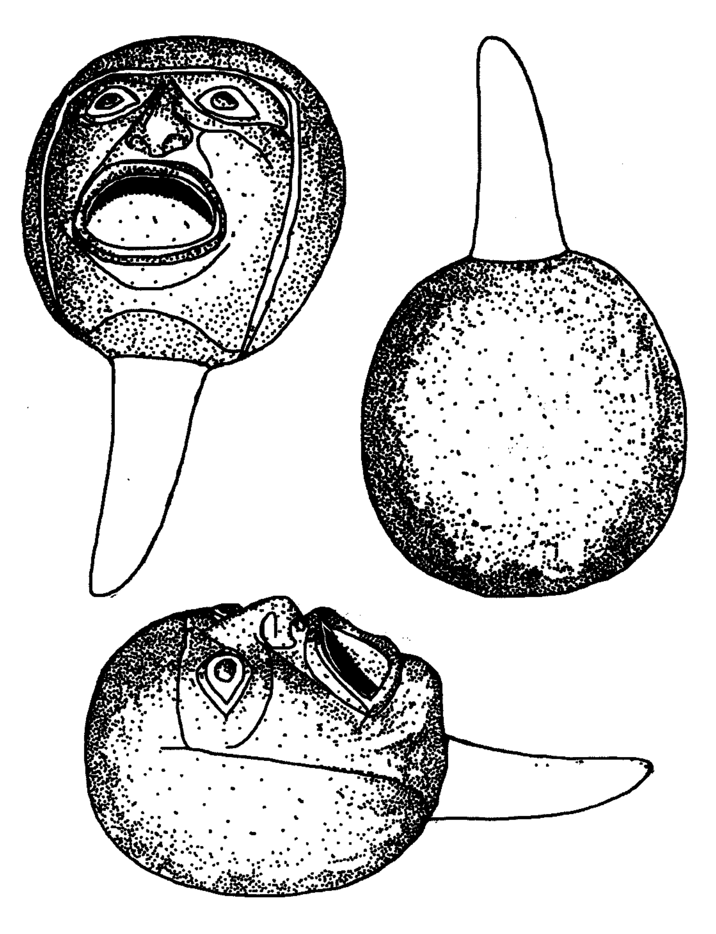


Fig. 5.44 : "Canchero" parecido a la cabeza de mujer desarmable en la escena de felatio de la figura 5.43 (ME, Berlín VA 18058) (dib. Golte).

Las escenas de felatio relativamente frecuentes en los ceramios llamados "eróticos", no son evidentemente un muestrario pornográfico moche, sino parece que se está invocando un rito en el cual una mujer recibe el semen a manera de ofrenda. En la figura 5.42 este hecho es puesto de relieve por los círculos que tipifican a la mujer como representante del mundo de abajo.

Es más sugerente aún la vasija de boca ancha que se encontró en la tumba 2 del centro de visitantes de la Huaca de la Luna (figura 5.43). Muy sugerente es que en la misma tumba se encontró dos piezas más con características similares. Esta vasija, publicada por Tello, Armas y Chapdelaine (2003:177) no solo muestra una escena similar de felatio, sino la mujer en este caso tiene una cabeza desarmable, cuya forma es identica a las cabezas de mujer que aparecen como cancheros (figura 5.44). Es más, en este caso el hombre, sentado sobre una especie de trono muestra una camiseta adornada con pirámides claras invertidas, que tienen su contraparte de pirámides marrones. Es decir el que deposita su semen en este caso estaría ligado a una situación emparentada con el mundo de arriba. En otras palabras, si la hipótesis fuera cierta, los "cancheros" resultarían ser receptores de semen masculino en rituales que tendrían la finalidad de hacer ofrendas al mundo femenino de abajo con esperma masculino. Esto explicaría a la vez que casi todas las escenas de relaciones sexuales entre hombre y mujer ostentosamente muestren un coito anal, lo que tendría la misma función ritual en un contexto privado. En el caso de la figura 5.43 incluso se podría pensar en un rito que realiza una persona con un bulto con una cabeza de "canchero".

No todos los cancheros son pintados o esculturados de forma tan explícita como en las figuras 5.37 a 5.40 y 5.43, ni tampoco muestran un destinatario tan claramente identificable como el murciélago de la figura 5.36. Una gran cantidad de estas vasijas no muestra pintura alguna, muchas expresan el sentido en símbolos.



Fig. 5.45: "Canchero" con marcadores simbólicos de tinku *entre mundos opuestos (Museo Larco, ML 006268) (dib. Golte).*

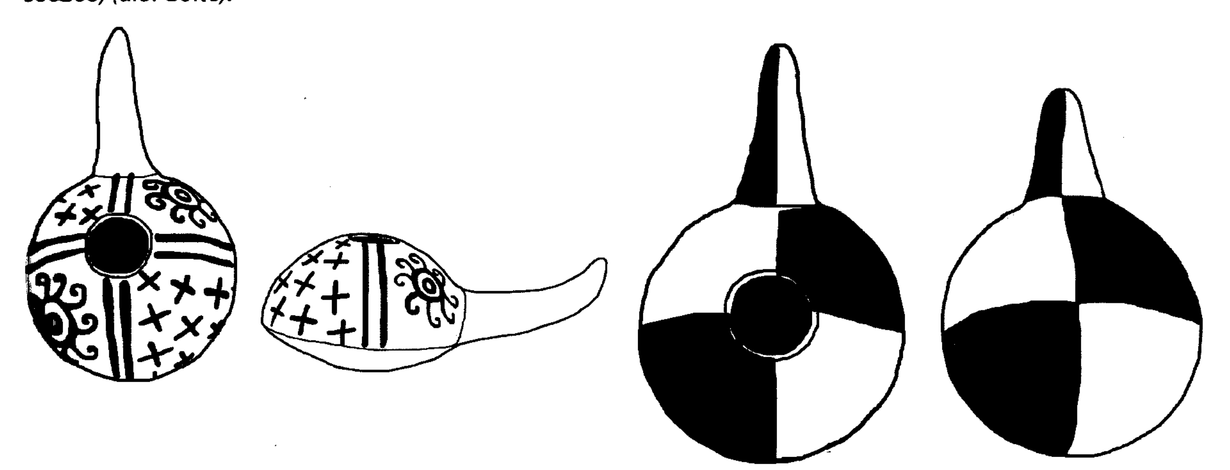


Fig. 5.46: "Canchero" con marcadores simbólicos de la parte "tierra húmeda" y "mar" del mundo de abajo (Museo Larco, Lima ML 006264) (dib. Golte).

Fig. 5.47: "Canchero" con marcadores simbólicos de "transición entre mundos opuestos" (Museo Larco, Lima ML 006124) (dib. Golte).



Fig. 5.48: "Canchero" con marcadores simbólicos de la "tierra" y "estrella" con cabeza de ciervo en el mango (Museo Larco, Lima ML0005552) (dib. Golte).

Hay algunas de estas vasijas que muestran pinturas de línea fina. Las que hemos visto parecen estar destinadas a apaciguar a las divinidades del mundo de abajo especialmente en cuanto a las confrontaciones con la Divinidad F. La representación de la figura 5.49 (izq.) es en este sentido ejemplar, se trata de aves como corredores que llevan pequeñas bolsas con frutos agrícolas que son ofrendas para las divinidades del mundo de abajo y para los del mundo de arriba. Sus tocados en la cabeza indican que sus ofrendas se relacionan con las confrontaciones de la Divinidad Intermediadora en el mundo subacuático. Este tema aparece igualmente sobre botellas de asa estribo, pero también repetidas veces sobre "cancheros", también el segundo (figura 5.49 der.) tiene un tema de "unión de contrarios", el baile de soga que aparece al final de las aventuras de la Divinidad Intermediadora.



Fig. 5.49: Pinturas sobre dorsos de "cancheros", uno con corredores con la alternancia típica de los tocados en la cabeza (Museo Larco, Lima MARLH 055-005-008) y el segundo con el "baile de soga" (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

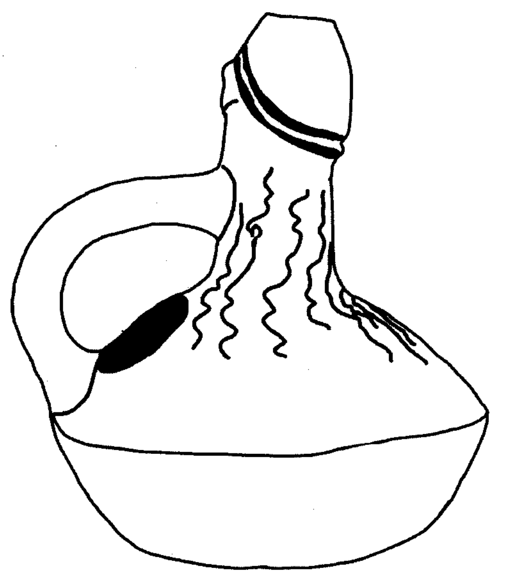
El "canchero" de la figura 5.50, muestra que la idea de complementariedad y *tinku* creados del mundo de arriba también se puede representar en símbolos abstractos en el dorso de la vasija, que Devigne (1993: 109), para variar, llama "medidor". La fila de

abajo muestra las pirámides del mundo de arriba con su extensión de *tinku* para abajo. Los cuadrángulos de la parte superior, divididos por la diagonal escalonada, muestran la totalidad de los dos mundos. Por cierto que el ordenamiento en bandas crea la posibilidad de una lectura más compleja, ya que ofrece las pirámides que se muestran complementarias en todas las direcciones y de hecho la cuatripartición de los rombos resultantes puede ser leída como una expresión de la subdivisión de las mitades.



Fig. 5.50: "Canchero" que muestra el tinku *buscado desde el mundo de arriba y la complementariedad de los mundos contrarios (dib. Golte, según Devigne 1993: 109).*

Botellas de pico y asa lateral



La ofrenda de semen, o líquidos pensados como análogos al semen, no solo se expresa en vasijas receptoras del mundo de abajo, es decir los "cancheros", sino también en otras vasijas que se puede entender como contraparte de las ofrendas para el mundo de abajo. En su forma más traslúcida simplemente representan a un pene, o una botella cuyo pico está formado por un pene. Hay un número considerable de este tipo de vasijas en las colecciones pertinentes. La figura 5.51 muestra una vasija de este tipo en una forma básica.

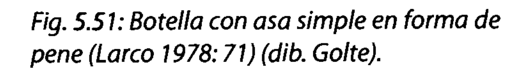


Fig. 5.51: Botella con asa simple en forma de pene (Larco 1978: 71) (dib. Golte).

No parece casual que esta forma de botella con un pico y un asa lateral por lo general muestre imágenes que hacen sentido precisamente en el contexto aludido. Lo que se representa en imágenes sobre el cuerpo de la vasija se refiere a ofrendas al mundo de abajo. Una de las escenas más repetidas en este contexto es una vasija de un pico y un asa que muestra a la Divinidad Intermediadora en relaciones sexuales con una mujer, en presencia de una serie de otros personajes que vamos a comentar en el contexto de las representaciones del mundo de abajo (Cap. 6). La figura 5.52 muestra una de estas

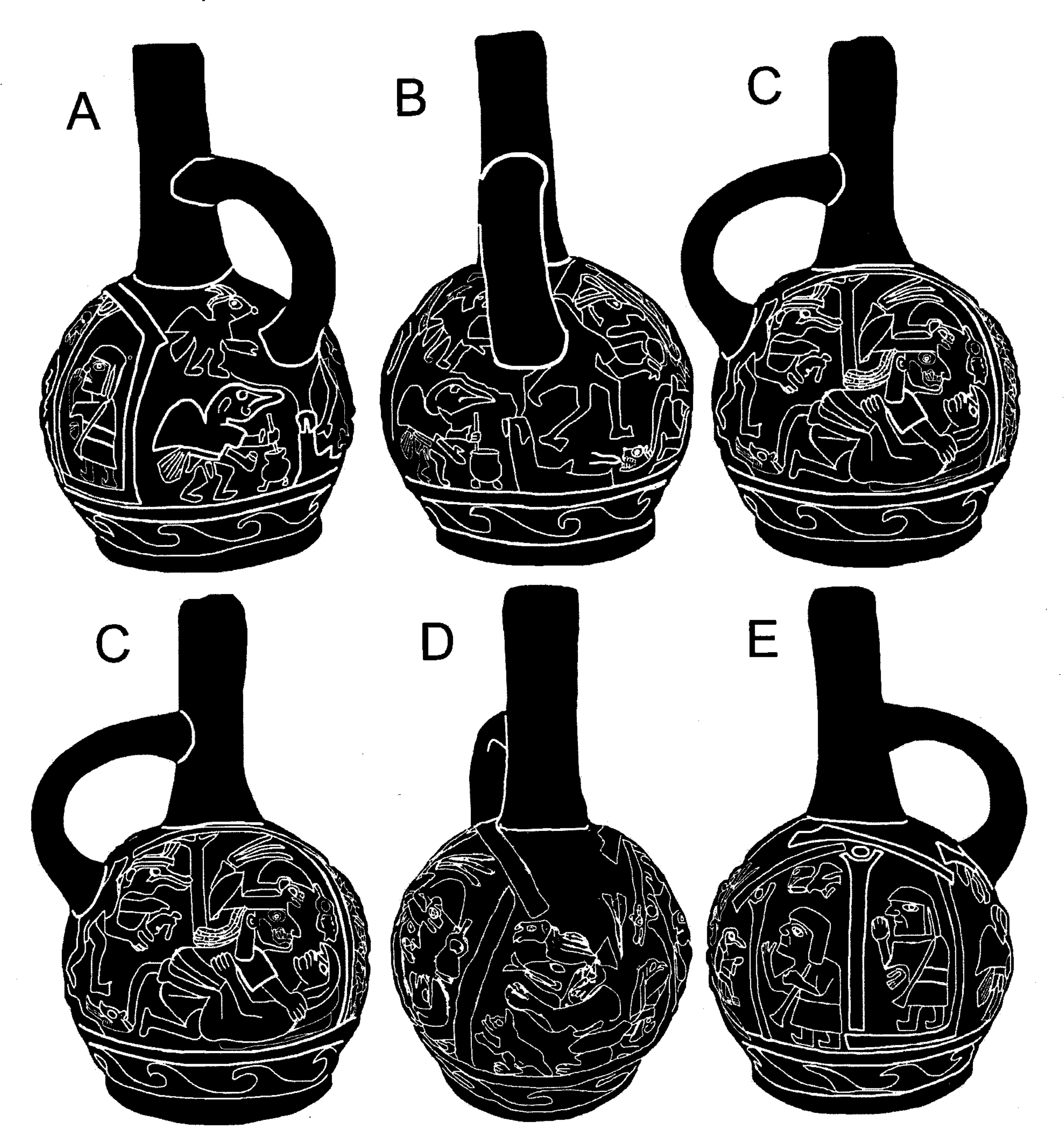


Fig. 5.52: La Divinidad F en coito con una mujer en una imagen estampada sobre una botella de un pico (ME, Berlín VA a32578) (dib. Korzok).

vasijas que primero se identifica por su forma para un contexto de ofrenda específica, seguidamente se identifica con el mundo de abajo por la forma estampada de presentar la imagen, y, finalmente, muestra precisamente en forma mítica cómo un ser del mundo de arriba, la Divinidad Intermediadora, ofrenda semen a una mujer, que se asocia con el mundo femenino de abajo.

Pero como muestra la figura 5.53 la botella de un pico también se utiliza para otras ofrendas para el mundo de abajo. En este caso el objeto ofrendado es un picaflor, ave diurna por excelencia, y se puede apreciar a las sacerdotisas del mundo de abajo, con la cara cuadriculada de buitre y ciegas, que reciben la ofrenda.

Recipientes con entrada ancha y salida peniforme

La figura 5.54 muestra un tipo de vasija que combina elementos de la botella de boca ancha con el del pico "pene". Ostensiblemente, también en los otros ejemplares conocidos, en los cuales se da esta combinación, la "boca ancha" sí permite que se introduzca un líquido en ella, asemejándose en este aspecto al canchero, pero el anillo de perforaciones en la boca ancha impide que el líquido pueda ser tomado por esta apertura. Necesariamente el o la "bebedora" tiene que ingerir el líquido por el pico en forma de pene.



Fig. 5.53: Sacrificio de un picaflor para el mundo de abajo en una botella de un pico (Museo Universidad de Trujillo) (dib. Golte).



Fig. 5.54: Botella con pico y boca ancha con perforaciones que obligan a recibir el líquido por el pico en forma de pene (Lavalle 1985:167) (dib. Golte).

Botellas silbadoras

Hay otra forma de ceramio que se inscribe en las relaciones del mundo de abajo con el mundo de arriba. Se trata de los llamados silbadores (figura 5.55). Generalmente se trata de vasijas esculturadas en forma de ave que pertenecen al mundo húmedo, especialmente papagayos, o en forma de ciegos o tullidos, y también la forma misma de la Divinidad femenina Subterránea que aparece con boca fruncida para indicar que está silbando (figura 5.57).

Efectivamente estas vasijas están construidas de manera que cuando contienen líquido y son movidos emiten un silbido largo mientras se equilibra el nivel del líquido en los vasos comunicantes que forman la base de su construcción (figura 5.56).



Fig. 5.55: Vasija silbadora en forma de ciego con "manos cruzadas" y vestimenta con los símbolos cruz del mundo de abajo, orejeras circulares y una chuspa *tejida en forma de cruz. (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).*

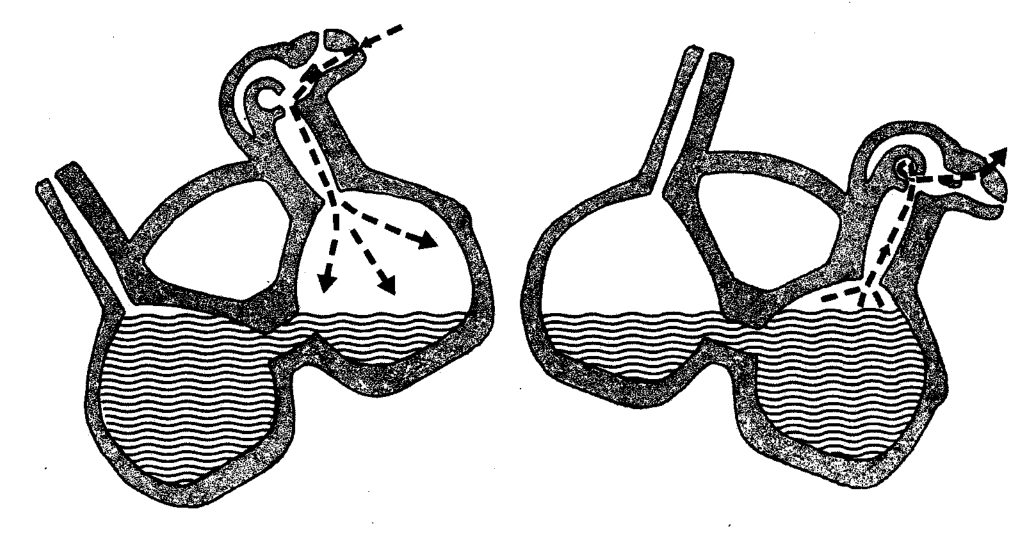


Fig. 5.56: Funcionamiento de un "silbador" (Villa Hügel 1984: 401).

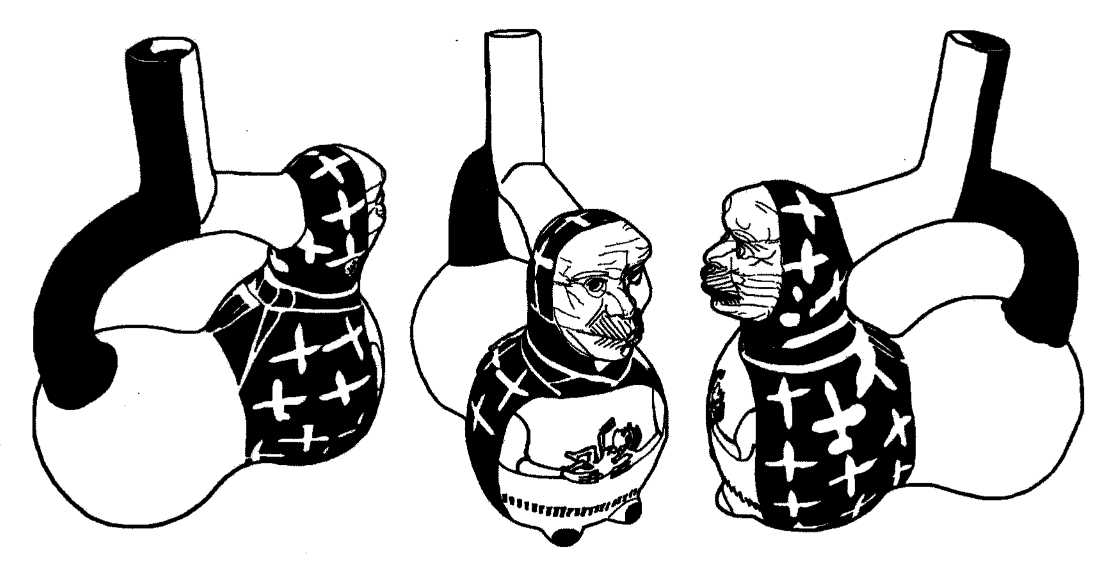


Fig. 5.57: Vasija silbadora en forma de divinidad del mundo de abajo con manta adornada con cruces, con un infante que parece ser una ofrenda. (ME Berlín, VA 11437) (dib. Korczok).

Copas

La última forma de ceramio que queremos incluir en este capítulo es la copa, que aparece siempre como un objeto ofrendado por un ser de rango inferior a una divinidad. Por cierto que el análisis del contenido de la representada en la figura 5.58 de la colección del ME de Berlín arrojó que los restos que contenía eran sangre humana. Así que tenemos que suponer que estas copas eran utilizadas en ritos que implicaban el consumo de sangre, como también se podría sospechar por una serie de escenas, en las cuales aparecen en relación con sacrificadores que extraen sangre de la yugular de un cautivo. Hay que asumir entonces que el uso de estas copas esté relacionado con todo el complejo de los combates rituales, tal como los encontramos relievados sobre la copa berlinesa.

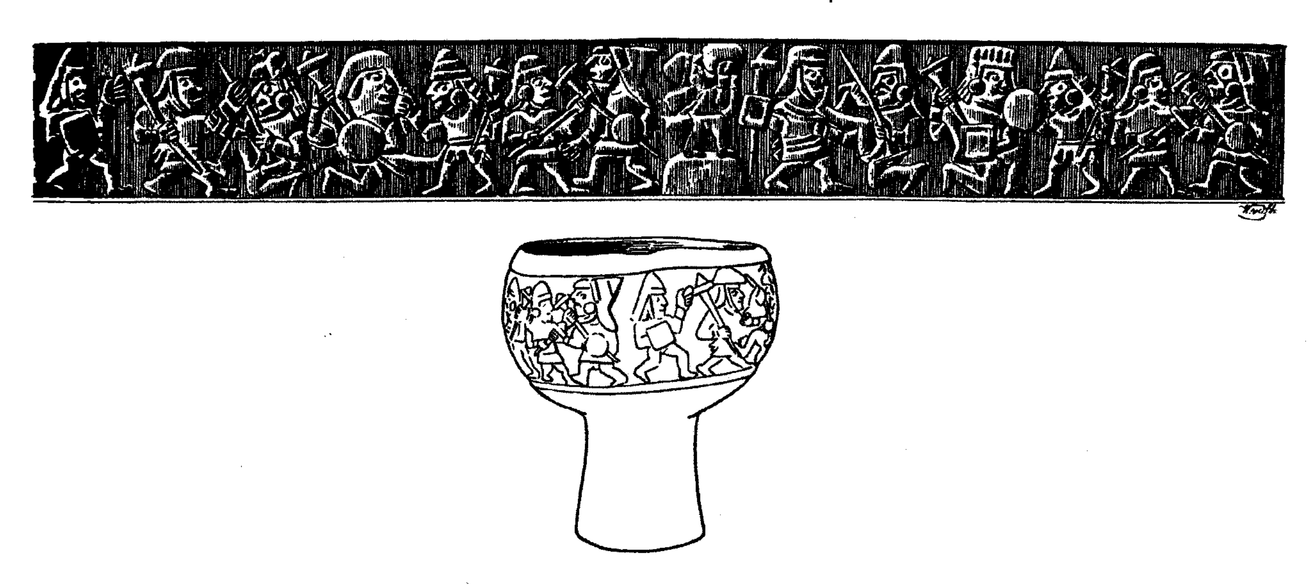
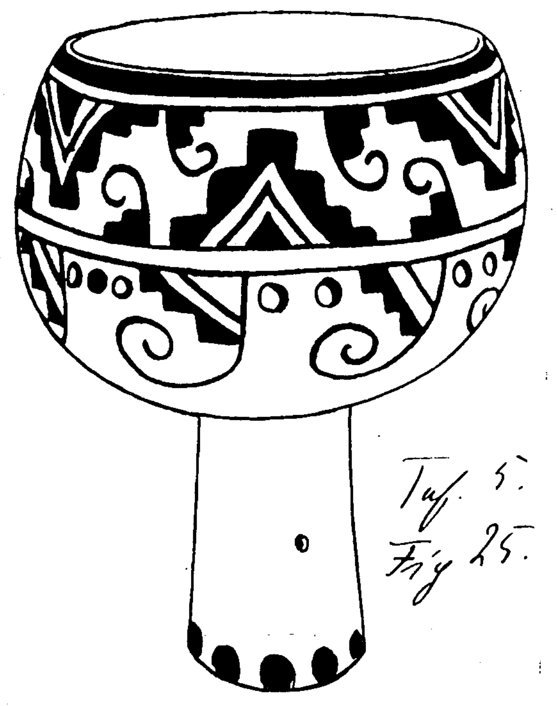


Fig. 5.58: Copa con escena bélica en relieve (ME, Berlín VA) (dib. von den Steinen).



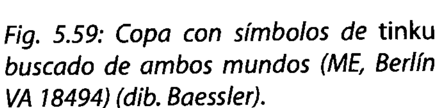


Fig. 5.59: Copa con símbolos de tinku *buscado de ambos mundos (ME, Berlín VA 18494) (dib. Baessler).*



Fig. 5.60: Copa de San José de Moro (INC La Libertad, Trujillo M-U41-E1-C57) (dib. Golte).

El Museo de Berlín en su colección tiene otro vaso (figura 5.59) que expresa su uso en símbolos. Muestra las pirámides del mundo de abajo y del de arriba en la banda superior. Al lado de ellas hay pirámides pequeñas tanto de arriba como de abajo con extensiones que buscan el *tinku*. Es interesante que la segunda banda muestre solo la pirámide de arriba con extensión, como si la acción que conduce a su uso partiera del mundo de arriba.

Sin duda la más conocida de tales copas es la pieza que se excavó en San José de Moro en el contexto de una tumba de una sacerdotisa de la Divinidad Lunar, que en muchas representaciones pictóricas aparece ofrendando o brindando precisamente con una de estas copas, igual como también lo hace la macana antropomorfizada, que aparece en la misma vasija, que es a la par sonajera, como portadora de una copa de esta naturaleza (figura 5.60).

Cerámica en el contexto iconográfico

Vemos que las formas de los ceramios no son paredes blancas sobre las cuales se pueda explayar un artista mochica, sino todo lo contrario: las mismas formas se inscriben en el orden cosmológico y las pinturas en su superficie, la esculturación de su cuerpo, la forma que toman pico y asa, los relieves estampados, son predeterminados por la forma de las vasijas. Siendo el universo simbólico moche básicamente un sistema binario, en el cual la conjunción de los opuestos es algo necesario y deseado, todas las formas se inscriben en él, y por lo tanto son los soportes en arcilla de un sistema ideológico.

Vamos a hablar en los otros capítulos más pormenorizadamente sobre este orden, las imágenes y las formas. Sin embargo, queremos poner al final de estas notas una imagen que resulta desconcertante. Hemos tratado de ver con algunas de las formas la representación que hacen los moche mismos de los ceramios en los contextos para los cuales son construidos. Añadimos la figura 5.61 porque en cierto sentido parece desdecir lo afirmado sobre el lugar social y temporal de las formas. Se trata de la imagen de la famosa fuente acampanada del Museo Británico, sobre cuya parte interior encontramos al parecer la imagen de un taller.

De hecho esta imagen invita a pensarla como una imagen descriptiva de una actividad artesanal, y que con ella particularmente se ha producido una desvinculación de los otros ceramios que forman parte de un discurso sobre mitos y ritos comprensibles solo en la cosmovisión de la gente mochica.

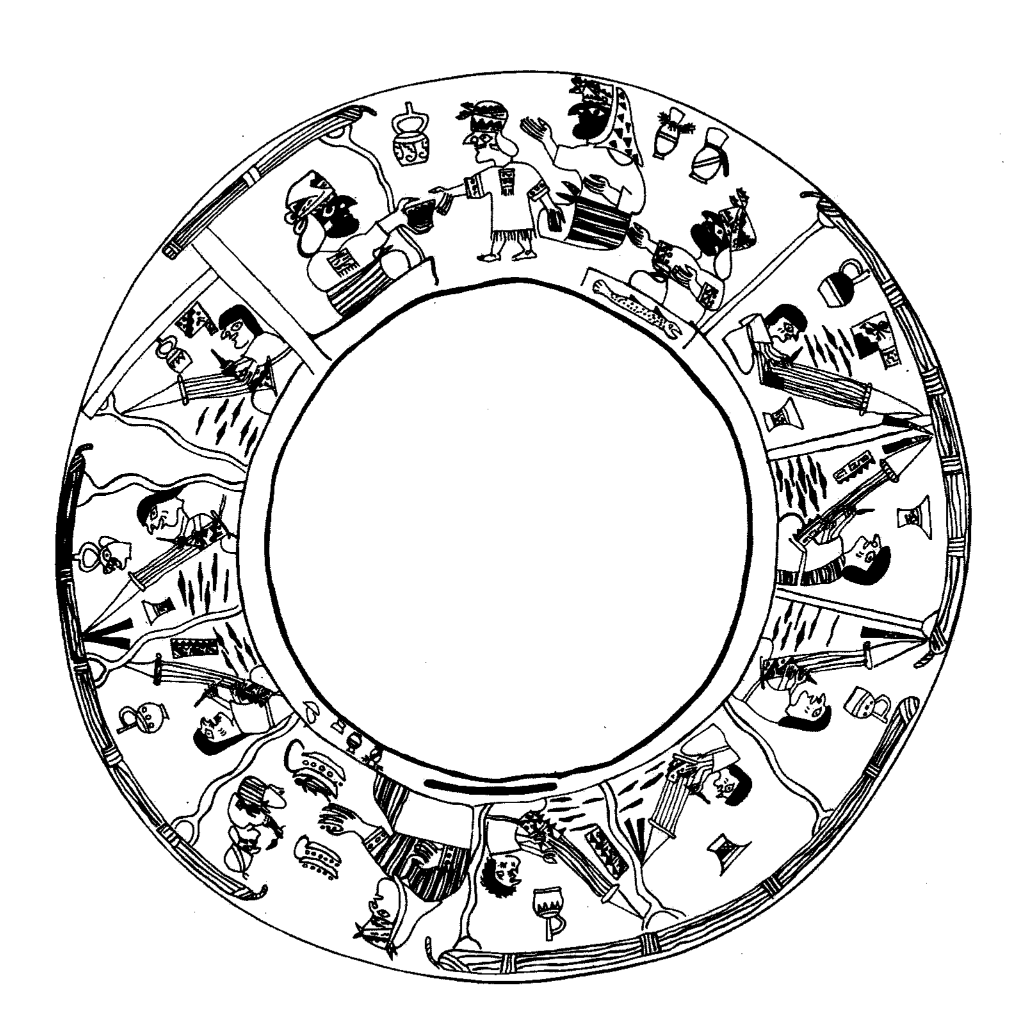


Fig. 5.61: Fuente acampanada con talleres de tejedores (British Museum, Londres) (según Donnan 1978: 65).

A primera vista se trata de un taller de tejedores, y de hecho entre las catorce personas representadas, estos son la mayoría (ocho), los seis restantes aparecen al igual como los

tejedores separados en dos grupos. Esta pintura representa una serie de los ceramios que hemos venido discutiendo: botellas de asa estribo (3), botellas de boca ancha (4), botella de pico y asa (4), fuentes acampanadas (4) y mates con ofrendas de comida (4).

Para entender esta pintura en la superficie interior de una fuente acampanada primero tenemos que recordar que se trata de un objeto construido para invitar a los seres del mundo de arriba al *tinku*. No necesariamente es la imagen de un taller, tal como se podría pensar, pero tampoco es posible excluir que tales talleres hayan tenido una semejanza con el representado en este contexto (Campana 1999). Para discutir la vasija vamos a diferenciar entre los sectores de administración y ofrendas y los de trabajo de taller. Los ocupantes de ambos sectores se diferencian en la representación de los humanos involucrados. En los sectores de ofrendas todos los personajes tienen elementos de identificación y de jerarquía, por ejemplo los pañuelos en la cabeza. En los sectores de trabajo todos los actores aparecen como seres anónimos, la ropa sin atributos y el pelo suelto. La diferenciación está en los objetos, entre ellos los ceramios que los acompañan y, por supuesto, los diseños de las piezas modelo y las mismas telas que están tejiendo.

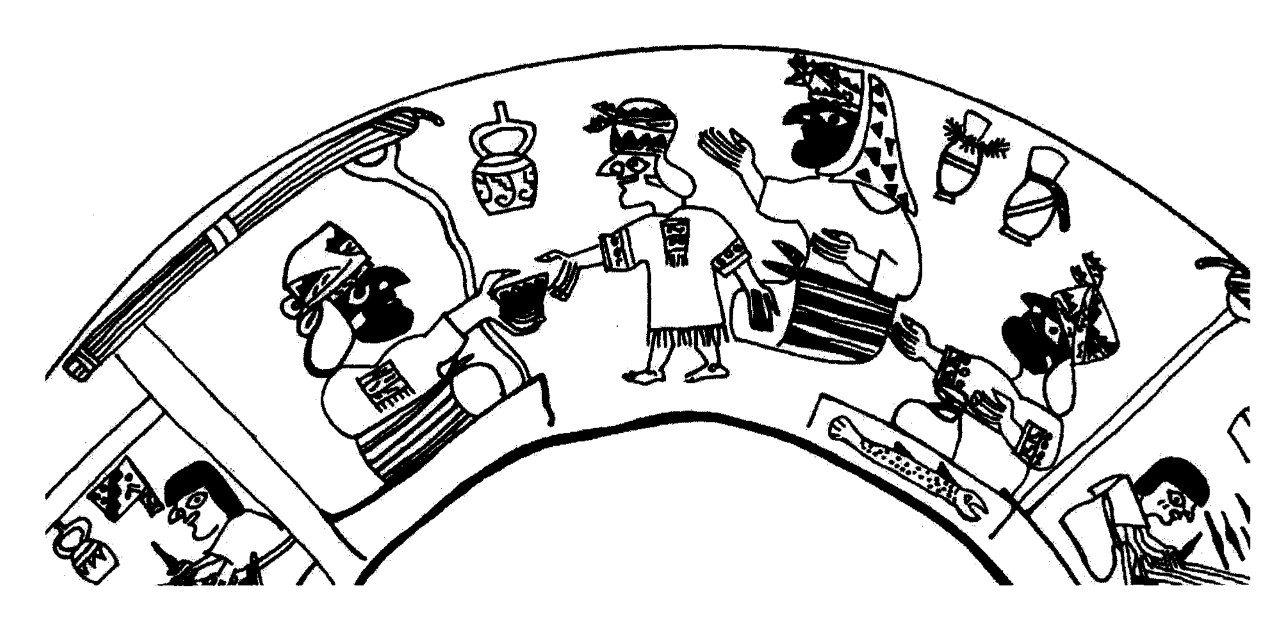


Fig. 5.62: Sector uno de administración y ofrendas de talleres de tejedores (British Museum, Londres) (según Donnan 1978: 65).

Hay una clara diferencia entre el sector de administración y de ofrendas de la figura 5.62 en comparación con la que se observa en la figura 5.64. Quizás la más importante sea que en esta sección actúan cuatro personajes, cuya acción se dirige hacia el personaje sentado a la izquierda sobre una plataforma techada que está separada de todo el resto de las escenas por una muralla, probablemente de adobe. El techo de la plataforma es sostenido por un tronco de algarrobo. Por su indumentaria el ocupante parece pertenecer al mundo de arriba. La persona con *unku* y un pañuelo en la cabeza con diseños del mundo de abajo (signos de agua-estrella y culebras) que le entrega una fuente acampanada, se encuentra visiblemente en una posición social inferior, como si fuera un servidor de la mujer sentada detrás de él y del hombre, también sentado sobre una plataforma a

la derecha. Estos personajes de importancia llevan elementos de identificación que los relacionan con el mundo de abajo. La plataforma del personaje masculino está además adornada con un pez y por encima y entre los dos personajes mayores del mundo de abajo hay dos botellas de boca ancha, que llevan la soga alrededor de su cuello para simbolizar que se trata de una ofrenda. Por la posición de espalda a la pared y la de los ademanes y la acción dirigida hacia el personaje bajo el techo, consideramos que esta persona es la más importante. El movimiento de los bienes converge sobre el personaje del mundo de arriba sobre la plataforma. Entre él y los restantes vemos una botella de asa estribo, ya de por sí de unión, que muestra pirámides con extensiones *tinku* dirigidas hacia abajo. En conclusión podemos considerar, tomando en cuenta que la escena se encuentra en una fuente acampanada, que se está representando un ritual en el cual elementos del mundo de abajo son ofrendados a un representante del mundo de arriba.

Los dos sectores de trabajo son interesantes por los instrumentos de trabajo, ya que cada tejedora dispone de un telar de cintura amarrado en los troncos de algarrobo que soportan el techo de los talleres, diseños modelo que están reproduciendo en sus telares, y una serie de palos que se debe suponer sirven de soporte a hilos de diferentes colores.

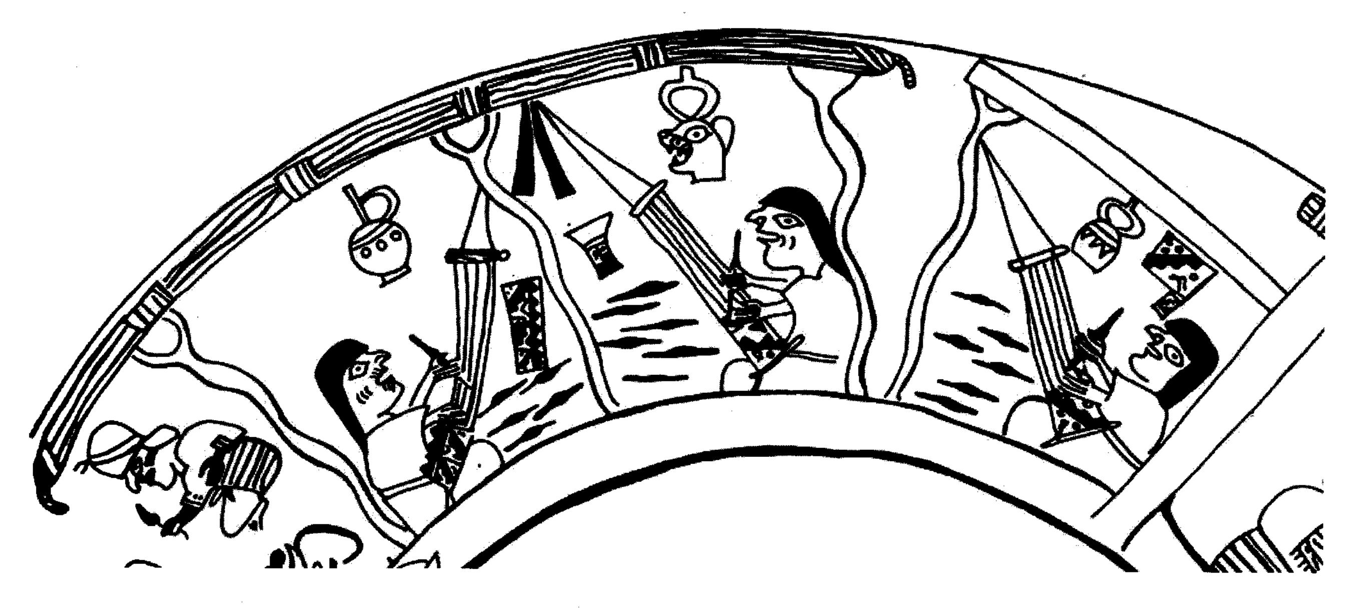


Fig. 5.63: Sector derecho de talleres de tejedores (British Museum, Londres) (según Donnan 1978: 65).

El sector de los talleres (figura 5.63), que está a la espalda del personaje principal, muestra un ordenamiento, si se quiere, descendiente en cuanto al material de construcción de los ambientes y del posicionamiento de las vasijas que acompañan a las tejedoras. Primero vemos que el techo que abriga el sitio de trabajo de la primera tejedora a la derecha no es de totora, como los restantes, sino parece ser de *quincha* (barro y material orgánico), acoplado a la muralla que hay detrás del personaje principal en el primer sector de administración y de ofrendas. Ella está elaborando un *unku* (camisa) que muestra las dos partes complementarias del mundo. La botella que la acompaña es de asa estribo y muestra una banda de triángulos con la base dirigida hacia arriba, lo que se podría entender como una vinculación desde el mundo de arriba. También la segunda tejedora elabora

un tejido con el mismo diseño y también está acompañada por una botella de asa estribo esculturada en forma de cabeza de felino que por lo general se asocia con el espacio de encuentro entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Ella además tiene una fuente acampanada, cuyo diseño no es claramente identificable, pero evidentemente serviría para presentar ofrendas para el mundo de arriba. Finalmente la tercera tejedora estaría también elaborando un tejido que muestra dos pirámides complementarias, pero ella tiene una botella de pico y asa en su compartimiento que serviría para una ofrenda para el mundo de abajo.



Fig. 5.64: Segundo sector de administración y ofrendas de talleres de tejedores (British Museum, Londres) (según Donnan 1978: 65).

Ya después de la tercera tejedora se abre un espacio de encuentro con la otra hilera de talleres (figura 5.64). Esta segunda sección administrativa y de ofrendas es mucho más simple que la de la figura 5.62. Observamos solo dos personajes. Ellos no están sentados en plataformas y no están separados de los talleres adyacentes. Entre ellos encontramos dos pares de platos de mate con símbolos del mundo de abajo y un pez. Parece que la mujer que tiene una importancia mayor echa la comida a estos platos. El hombre, en cambio, que se encuentra bajo el techo de los talleres anteriormente descritos, es considerablemente menor, y muestra como contribución a los platos de comida un fruto de ají, que por sus características es un fruto adscrito al mundo de arriba. Es interesante que también en esta sección aparezcan botellas de boca ancha y platos como ofrenda, pero están colocados por debajo de la escena por el lado del hombre que contribuye con un elemento del mundo de arriba.

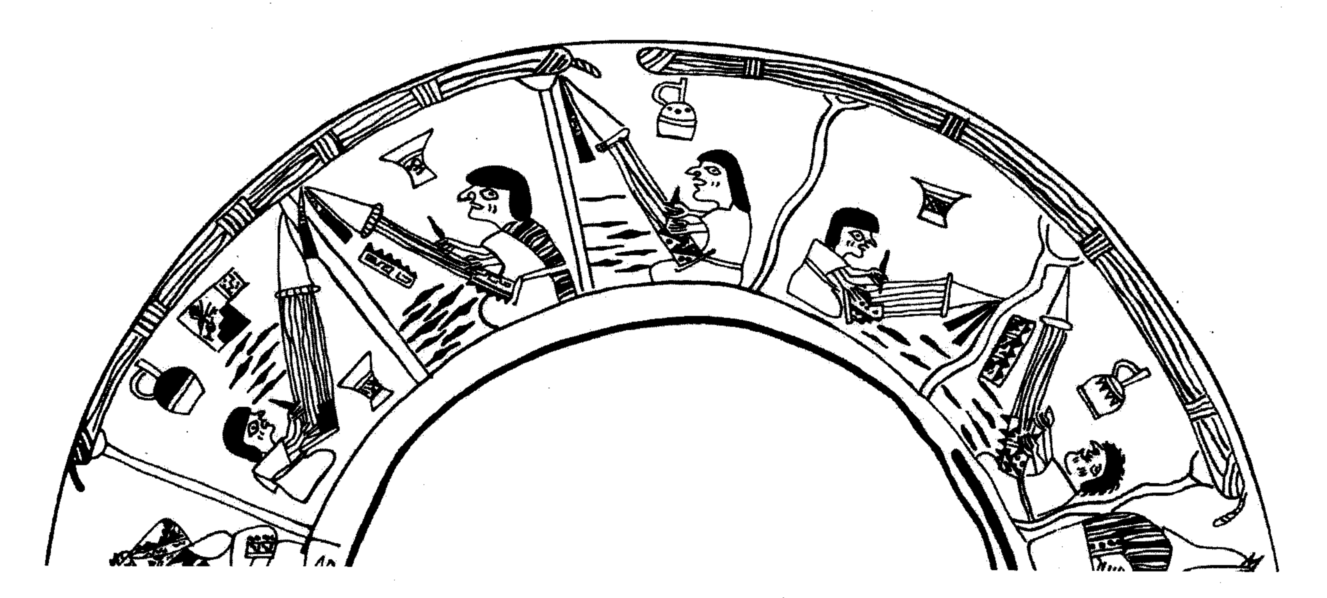


Fig. 5.65: Sector izquierdo de talleres de tejedores (British Museum, Londres) (según Donnan 1978: 65).

En el sector izquierdo (figura 5.65), contiguo a la parte derecha de ofrenda-administración encontramos a cinco tejedoras. En cada sección de tejedoras aparece la imagen de un ceramio, solo la primera sección muestra dos. En ella, a la izquierda, la mujer está tejiendo una pieza claramente relacionada con el mundo de arriba. El *unku* que teje muestra a un picaflor guerrero volando sobre una pirámide para abajo. En esta sección encontramos en la parte de arriba una botella de pico y asa, que en lo escrito más arriba lo asociamos con una ofrenda del mundo de arriba para el mundo de abajo, y muestra, más abajo, una fuente acampanada, que serviría para ofrendar algo del mundo de abajo para el de arriba. La segunda tejedora está trabajando en una tela que muestra la "S" del *tinku* entre los mundos, en su sección encontramos solo una fuente acampanada. La tercera tejedora está elaborando una pieza que parece mostrar un diseño de dos pirámides complementarias, en su sección se encuentra una botella de pico y asa lateral. Lo mismo vale para la quinta tejedora que parece tener el mismo diseño como la tercera. Es interesante que la quinta muestre en su cara problemas de desfiguración por la uta y tenga un pelo más desaliñado que las otras. La cuarta tejedora a su vez está acompañada por una fuente acampanada. Así que en este sector solo encontramos botellas de asa y pico y fuentes acampanadas en forma alterna. No hay, a diferencia de los talleres por el lado opuesto, botellas de asa estribo.

Resumiendo, podemos ver que la imagen de la vasija acampanada utiliza algunas de las formas anteriormente descritas como símbolos relacionados con el encuentro entre el mundo de abajo y el de arriba. Parece que la parte menor de los talleres a la izquierda está más relacionada con el mundo de arriba, pero elabora tejidos que se relacionan más con el mundo de abajo. Mientras los talleres que están más relacionados con el mundo de abajo, a la derecha, enmarcado por las dos mujeres prominentes en los sectores de administración y el hombre con la plataforma sin techo adornada con un pez, muestran temas relacionados con el mundo de arriba y la complementariedad de los mundos. Las

vasijas simbólicas en cada compartimiento muestran una alternancia, si se quiere recíproca, entre tipos de ceramio, para ofrendar algo para el mundo de abajo y las opuestas fuentes acampanadas que servirían para ofrendar algo al mundo de arriba.

La escena pintada sobre la parte interior de la vasija acampanada es una escena con la cual se invita al mundo de arriba a un encuentro. Para crear el significado específico de los objetos y de las acciones se ve que los mismos pintores moche utilizaban las formas de las vasijas, al igual que los diseños en los tejidos, como marcadores simbólicos de intencionalidad de una acción o la pertenencia de un objeto, cuyo conjunto crea el significado que debería motivar a los seres del mundo de arriba a aceptar la ofrenda que se les hace.

Cerámica en el contexto arqueológico

Las excavaciones controladas en la Huaca de la Luna, en El Brujo y también en Sipán han mostrado que los elementos que acompañan a un personaje se encuentran en una relación estrecha con su función social, su rango y los símbolos que sirven para identificar su entorno. Hemos tratado de encontrar una relación entre las vasijas que acompañan a una persona enterrada y la persona misma en otras tumbas. El libro de Donnan y Mackey (1978: *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru*) es ilustrativo al respecto.

En líneas generales se puede observar a nivel del material presentado por los autores sobre tumbas de diversos personajes, diferencias importantes en cuanto a las formas de las vasijas que acompañan a los difuntos en sus tumbas. La tumba M-IV 1 y 2, excavada por Hastings, muestra una pareja relativamente joven (figura 5.66). Las vasijas que acompañan a los dos individuos enterrados en la Huaca del Sol en Moche son casi exclusivamente botellas de boca ancha adornadas con símbolos de agua y culebras. Se relacionan claramente con el mundo subterráneo. Hay solo dos vasijas de asa estribo con dibujos, que muestran a corredores con tocados alternantes y una botella de boca ancha esculturada que muestra a un prisionero atado con una soga alrededor del cuello que se dirige hacia los genitales del sacrificado. Con todo esto se puede suponer que la tumba en la base del cuerpo central de la pirámide probablemente albergue a una pareja sacrificada en los cimientos para las divinidades del mundo de abajo, que insiste en la necesidad del *tinku*. Esto también se podría derivar de la posición de la pareja en la tumba y del hecho que las vasijas estén colocadas por completo al lado de la mujer.

Muy diferente resulta una tumba documentada en 1972 en un corte hecho por C. Donnan en el espacio entre las Huacas del Sol y de la Luna (figura 5.67). Se trata del enterramiento de un personaje masculino de mayor edad (45-60). La tumba M-IV 3 contenía objetos de diversos materiales, especialmente de cobre, y 62 ceramios. De éstos la mayoría igualmente son botellas de boca ancha, pero también se encuentran 18 fuentes acampanadas, 6 botellas de asa estribo, 5 botellas de pico y asa, 3 silbadores en forma de papagayo y un "canchero" que significativamente estaba colocado exactamente encima de los genitales del individuo (el esbozo está en dos niveles). Si bien la muestra de Donnan y Mackey es

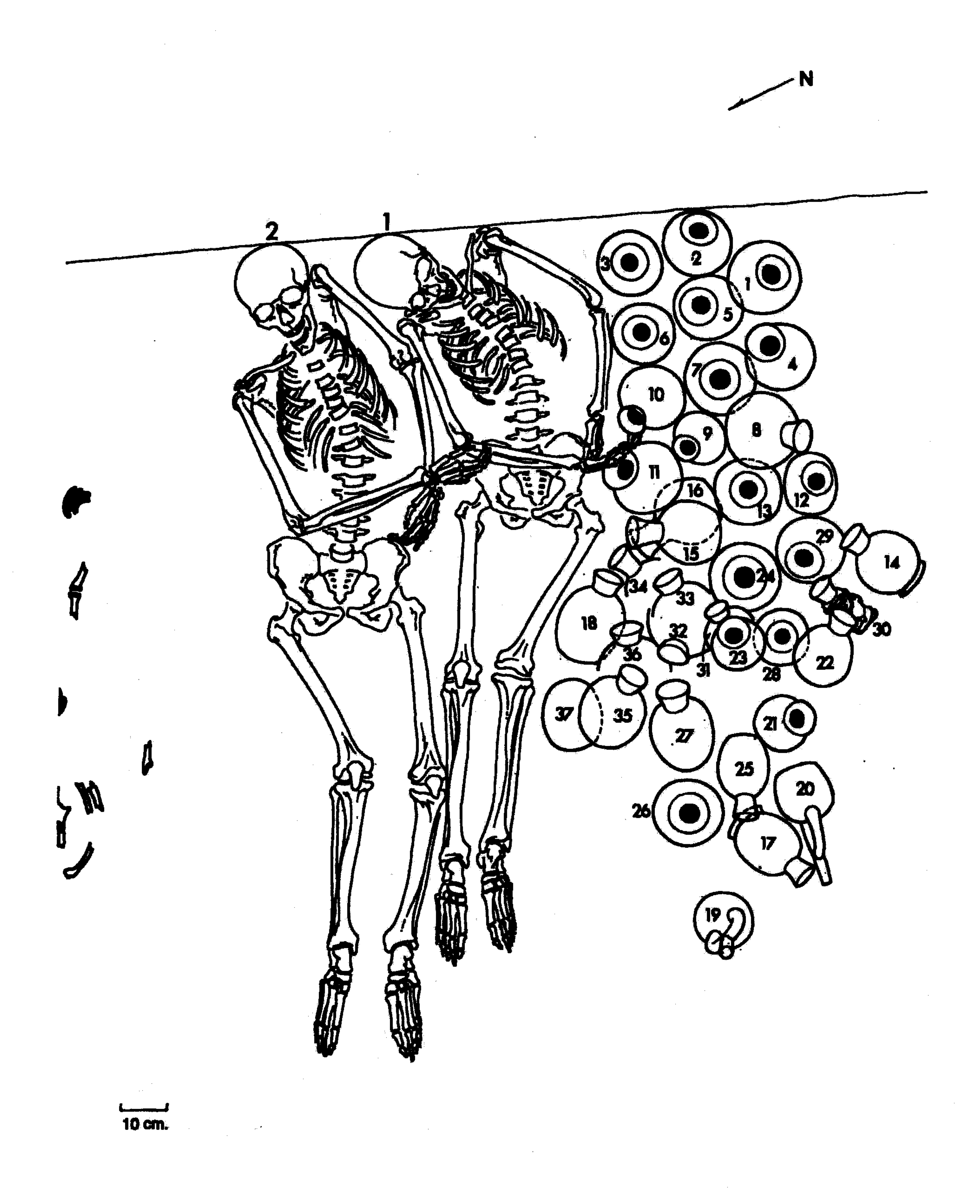


Fig. 5.66: Pareja enterrada en la base del cuerpo central de la Huaca del Sol en Moche (según Donnan y Mackey 1978: 91).

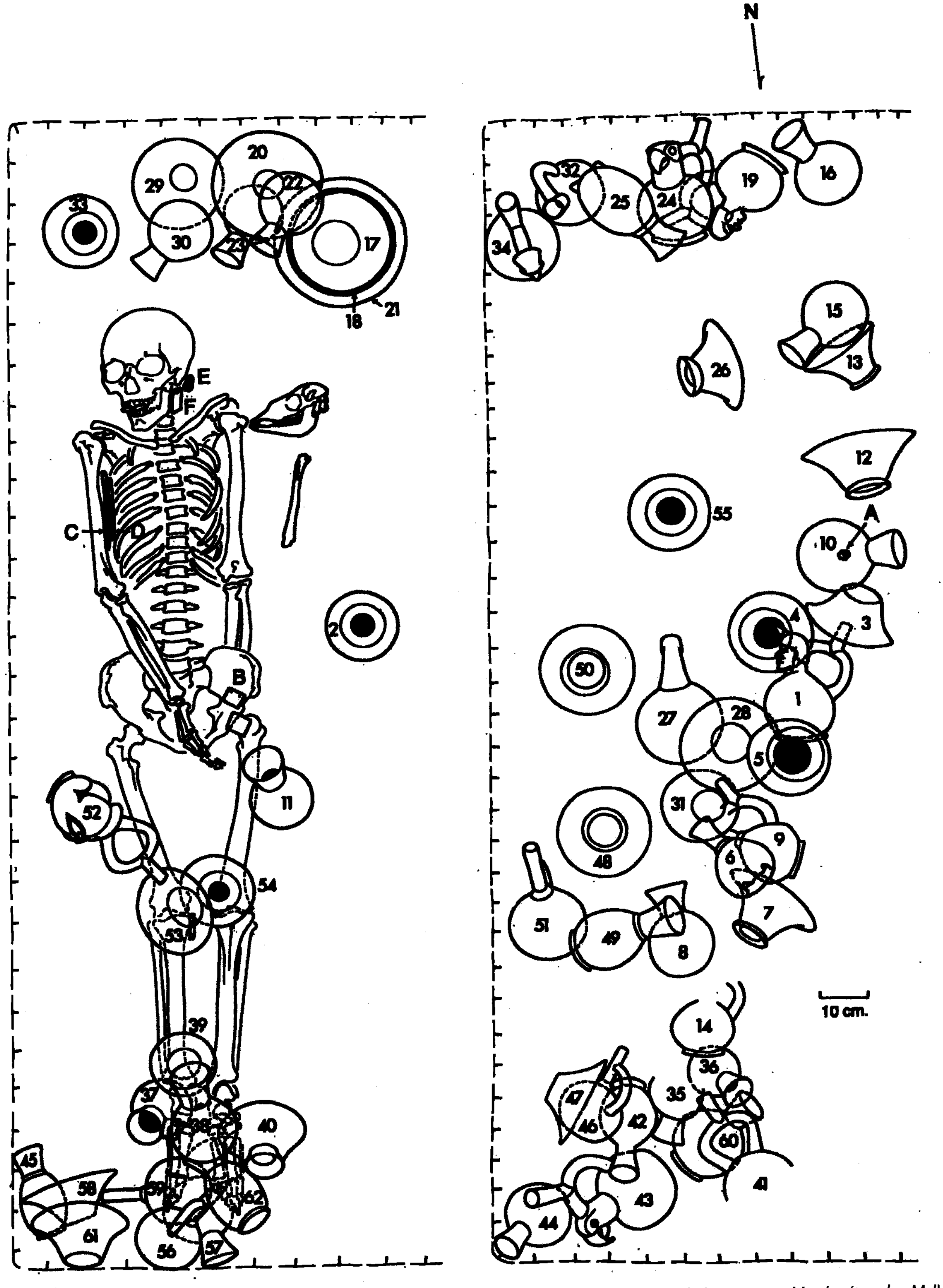


Fig. 5.67: Hombre enterrado en el espacio entre las Huacas del Sol y de la Luna en Moche (tumba M-IV 3) (según Donnan y Mackey 1978: 103).

demasiado pequeña para sacar conclusiones valederas sobre la distribución de las vasijas, parece interesante en este contexto que los "cancheros" no se encuentran en tumbas de mujeres, mientras la mayoría de las tumbas moche IV de hombres tiene por lo menos un "canchero" entre las ofrendas, en un caso incluso 3 (figura 5.69).

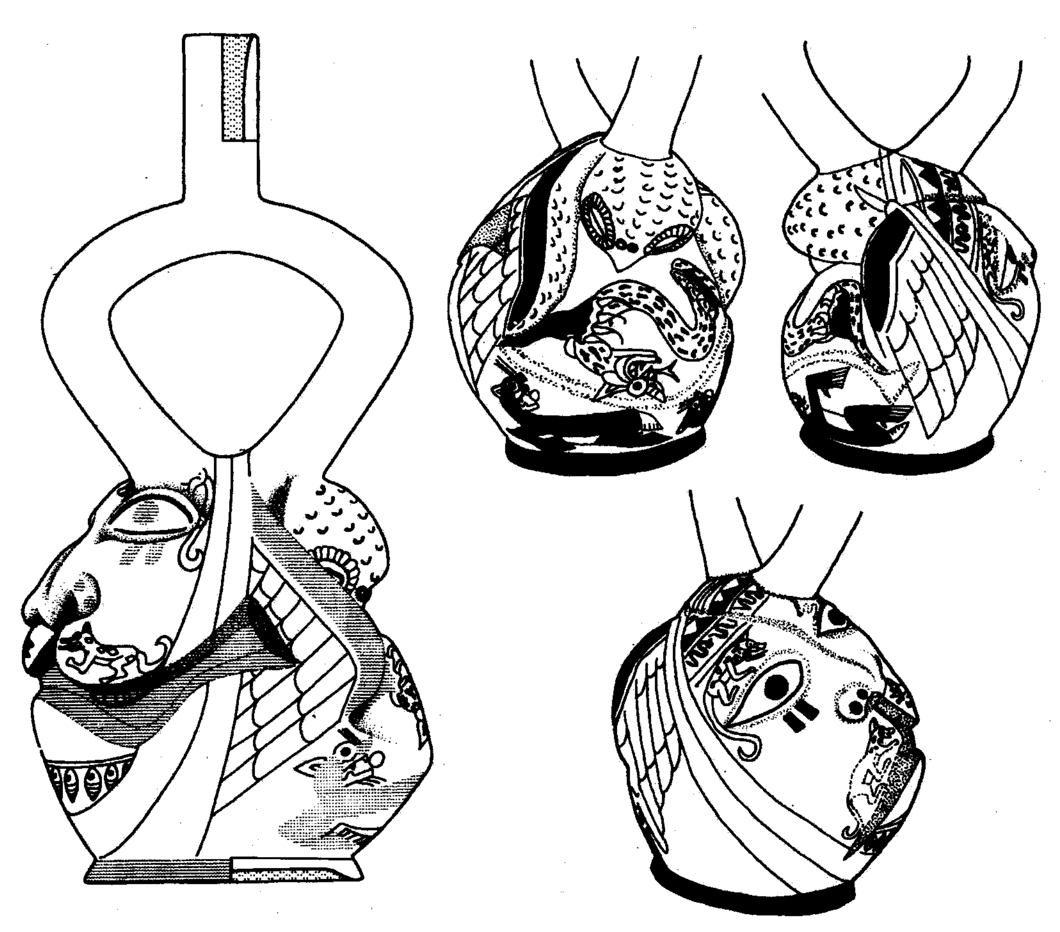


Fig. 5.68: Vasija tuberculiforme (52) colocada en el fémur derecho del personaje de la figura 5.67 (según Donnan y Mackey 1978: 113).

Una de las vasijas, colocada en el fémur derecho del individuo es una de las vasijas tuberculiformes del mundo de abajo, a las cuales nos referimos en las representaciones del mundo de abajo, que integra los elementos típicos entre el búho, la Divinidad femenina de la Tierra, culebras y lobos de mar (figura 5.68). De hecho el personaje de la tumba M-IV 3 (figura 5.67) parece haber estado ligado al mundo de abajo y una buena parte de su ajuar funerario se dirige a la búsqueda del *tinku* con el mundo de arriba.

La tumba (M-IV- 7), (figura 5.69), excavada por Chauchat y Donnan muy cerca del enterramiento anterior, del hombre adulto con 3 "cancheros" entre las 19 vasijas que lo acompañan, es interesante porque el ensamble de vasijas es bastante diferente al de los dos anteriores. Contenía 3 vasijas de boca ancha, 11 botellas de asa estribo y 2 de boca ancha cerradas con estribo. Por lo visto sería un personaje de *tinku*, relacionado con la época seca

y quizás el combate, si los "cancheros" son entendidos como un refuerzo de virilidad. Los objetos tendrían la finalidad de que el fallecido pueda seguir su trayectoria "viril" en el mundo de abajo (figura 5.69).

En realidad los "cancheros" abren una discusión sobre la naturaleza de la relación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Ya las tumbas excepcionales de Sipán, o la de la sacerdotisa de San José de Moro, dejan observar que los elementos que acompañan a los difuntos son destinados a que el muerto específico pueda cumplir su rol acostumbrado en el

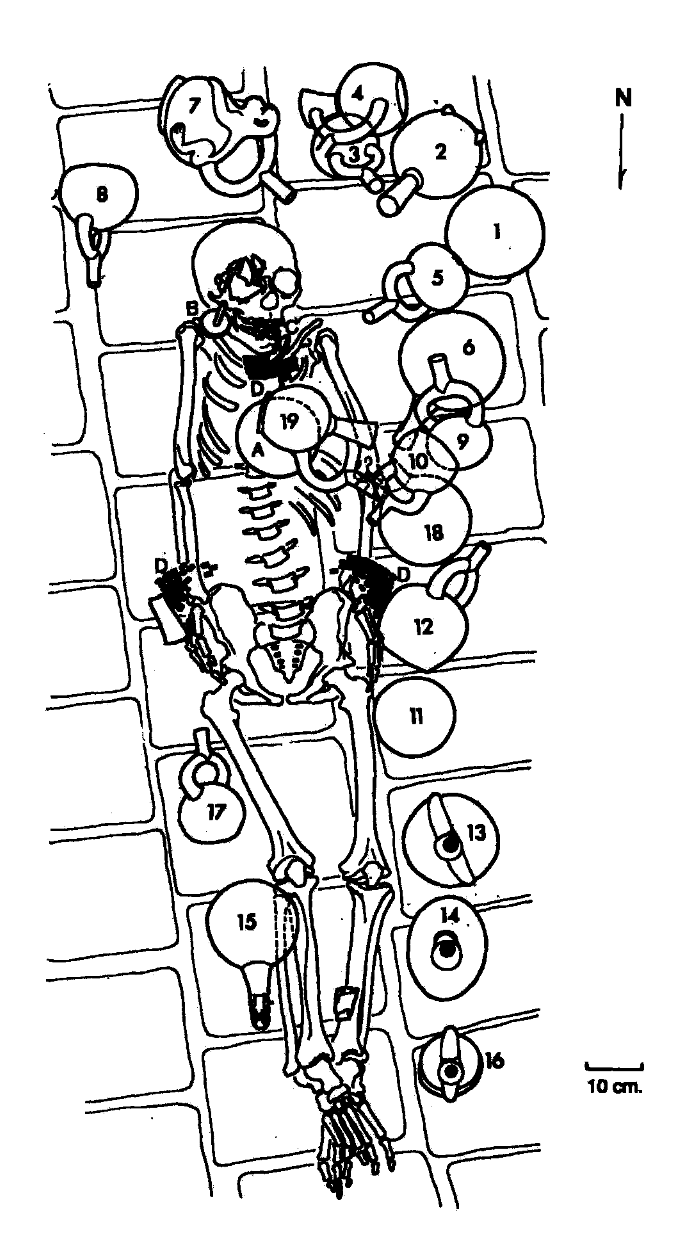


Fig. 5.69: Hombre enterrado en el espacio entre las Huacas del Sol y de la Luna en Moche con tres "cancheros" (6, 15, 18) (según Donnan y Mackey 1978: 133).

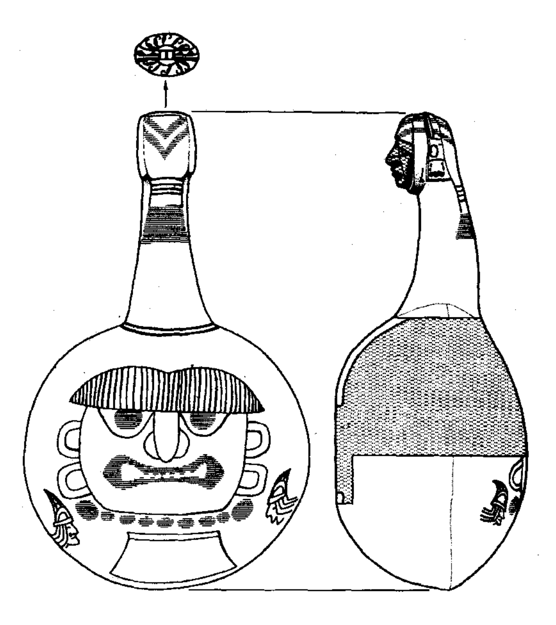


Fig. 5.70: Uno de los "cancheros" (6) que se encontró en la tumba de la figura 5.69 (según Donnan y Mackey 1978: 135).

mundo de abajo. Así que se debería suponer que la imagen del mundo de los muertos fuera parecida a la de la vida social en la superficie. Los tres entierros expuestos acá por una parte tienen aspectos genéricos, especialmente el de la pareja de la figura 5.66. La misma pareja en *tinku*, con el brazo derecho del hombre extendido hacia "lo femenino", y las vasijas de boca ancha que reforzarían "lo femenino" del mundo de abajo, con la admonición en las vasijas de asa estribo de la necesidad del *tinku* con la mitad opuesta del cosmos, enterrado en la base de la pirámide dedicada a la Divinidad Diurna, hacen pensar en un mensaje "genérico" a las divinidades femeninas del mundo de abajo. El ensamble de la tumba, por ejemplo el hecho de que el hombre se encuentre desprovisto de útiles, hace pensar en una comunicación abstracta para las

divinidades, y no trasluce una preocupación específica por la vida de los personajes enterrados en el mundo de los muertos.

Diferente se presenta el caso de los hombres de las figuras 5.67 y 5.69. Si estamos en lo cierto en cuanto a la función de los "cancheros", éstos parecen ser elementos destinados a que el personaje pueda seguir con el rol social específico más allá de la muerte. Los elementos que acompañan a los muertos serían implementos para que un personaje pueda "ubicarse" entre las fuerzas cósmicas divinizadas. La cantidad grande de fuentes acampanadas de hecho no se podría entender como una ofrenda a las divinidades del mundo de abajo, sino como instrumentos para que el muerto pueda relacionarse con el mundo de arriba; quizás a la manera descrita también los silbadores resultarían instrumentos para atraer a sus contrapartes del mundo de arriba. Del mismo modo se tendría que entender a las botellas de pico y asa. Al personaje le correspondería un rol de fertilizador en el mundo de abajo.

En cambio el personaje de la figura 5.69 ya estaría ubicado, por sus orejeras redondas, como perteneciente a un grupo social asociado con el mundo de abajo. Las vasijas que lo acompañan no buscarían darle una ofrenda al mundo de arriba, no hay fuentes acampanadas, sino parecen destinarse al *tinku* combativo con el mundo de arriba. Una de las vasijas de boca ancha cerrada con asa estribo muestra imágenes de venados machos muertos, que aparecen en la iconografía como contrincantes bélicos de los guerreros del mundo de abajo. Así que el grupo social que le elaboró el sepelio parece haber asumido que iba a seguir con un rol de guerrero del mundo de abajo con guerreros que pertenecerían al mundo de arriba.

Si bien las interpretaciones son hipotéticas y podrían ser confirmadas solo con una cooperación más estrecha entre la iconografía y la arqueología en investigaciones ulteriores, ofrecen la esperanza de que por medio de un análisis cuidadoso del contenido simbólico de los elementos que acompañan a los muertos, podríamos entender la diferenciación en el mundo de los moche vivos con mucho más detalle. Por supuesto que esto será más fácil en el ámbito de dignatarios y gente de un rango social elevado.

6. El orden "surrealista"

Las botellas de boca ancha de forma irregular

Hemos visto que las botellas de boca ancha representan seres y conjuntos del mundo que se consideran subterráneos, nocturnos y ligados a la época húmeda. Este mundo tiene un ordenamiento propio que también se deriva de la idea de la complementariedad de opuestos. En este sentido la ubicación de los significantes en el cuerpo de la botella es la base de una construcción de una totalidad mayor marcada por la existencia de seres adscritos a este mundo con características de elementos en oposición que son pensados

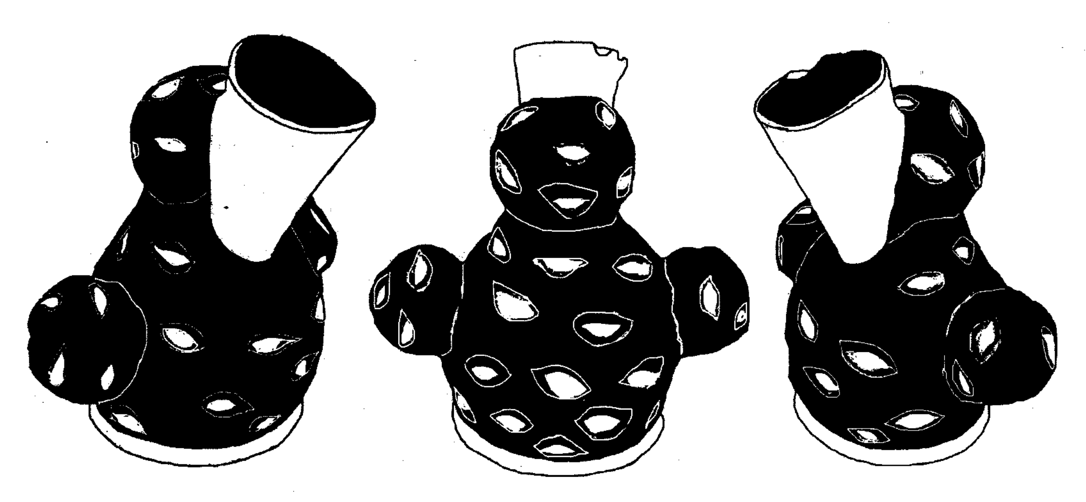


Fig. 6.1: Un tubérculo como representación típica del mundo de abajo. (MN, Lima) (dib. Golte).



Fig. 6.2: Un tubérculo como representación típica del mundo de abajo. (ME, Berlín VA 66960) (dib. Korczok).

entre ellos como procreadores. Como la forma básica de estas representaciones del mundo subterráneo es derivada de tubérculos, a primera vista parecen estar marcadas por el desorden o un orden incomprensible, especialmente si se las compara con las formas regulares de otros tipos de vasija, como las botellas de asa estribo. Pero efectivamente las tuberaciones de prácticamente todas las plantas domesticadas en los Andes (papa, achira, oca, olluco, yuca, yacón, etc.) que desarrollan sus frutos por debajo de la superficie terrestre, corresponden a este patrón irregular en su forma de crecimiento. La elaboración de imágenes ligadas a la idea del aumento y de la fertilidad, en este sentido, corresponde a una observación aguda de la vida subterránea y es, como para desmentir el adjetivo de "surrealista" que se ha utilizado para tipificar estas representaciones, en extremo "realista", como muestran las botellas de las figuras 6.1 y 6.2. Los cuerpos multiformes de las papas están cubiertos por "ojos", que son precisamente los puntos de los cuales germinan los brotes de plantas y raíces, aparte de las mismas tuberaciones.

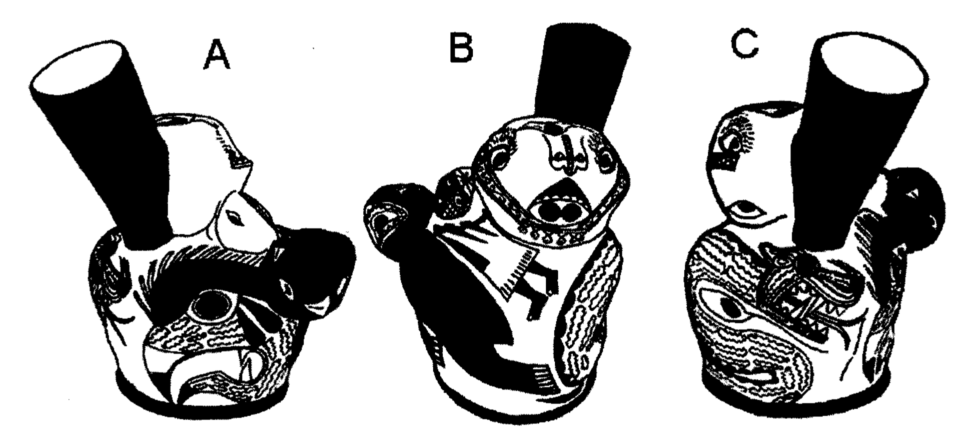


Fig. 6.3: Representaciones en una botella tuberculiforme (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

La impresión de "surrealismo" nace del hecho de que para los moche las tuberaciones son formas de crecimiento de los seres vinculados con el mundo de abajo, y en ello efectivamente la construcción de sentido con la adscripción de seres crea compuestos que para el ojo europeo "realista" resulta en composiciones de difícil comprensión. Así que la botella de la figura 6.3 mantiene elementos reconocibles de los tubérculos, como las tuberaciones y los "ojos", pero al mismo tiempo añade otros que nosotros no asociaríamos con un tubérculo. Las figuras 6.1 a 6.3 comparten un elemento, que en los dos primeros casos aparece solo como insinuación. Como la boca ancha es juntada lateralmente con el cuerpo de la botella, ésta en su composición mantiene cierto aire "antropomorfo". En el caso de la figura 6.3 esto resulta explícito (B). La tuberosidad superior es esculturada y pintada como una cabeza de lobo marino, incluso con una pareja de piedras "bezoar" (*illa*) en la boca, que comparte, sin embargo, una serie de elementos (la nariz abultada, las cejas prominentes, así como los caracoles *Strombus* bajo el mentón) con la Diosa de la Tierra. Y efectivamente los lobos marinos comparten con ella su relación con la tierra y el agua, son liminales. En este sentido la tuberosidad superior fijada a la boca ancha es la que tiene más elementos de *tinku*, y sin duda alguna la cabeza para el artista moche no es solo "lobo marino" sino igualmente, como el mismo tubérculo, Divinidad de la Tierra. La pareja de *illas* en su boca ahonda este carácter relacionado con la fertilidad.

En comparación la tuberosidad a la izquierda de la figura central (figura 6.3 B), que igualmente forma una cabeza de lobo marino (también con "ojos" de papa en la parte posterior), se queda mucho más dentro de los cánones de la representación habitual de estos mamíferos con sus cuerpos oscuros y las extremidades aleteadas típicas. El cuerpo del lobo marino lateral, sin embargo, no está aislado, está íntimamente asociado con otra tuberación entre la cabeza superior y el lobo marino oscuro, que corresponde a una sacerdotisa de la tierra. Hemos discutido en otra parte que la pintura facial "en red" de estas sacerdotisas está inspirada en las características de la cara de un "gallinazo" (Golte 2004:133). De esta forma la figura femenina por la vestimenta, asociada con el mundo de abajo, tiene un vínculo con el mundo de arriba de la parte húmeda del año. Si pudiéramos suponer que el lobo marino tendría características masculinas, el lado derecho de la botella estaría entonces formado por una pareja masculino-femenina, en la cual el ser masculino estaría ligado con mar y tierra, y el femenino con tierra y mundo de arriba. Vamos a ver, en otros ejemplos, que estas asociaciones entre parejas opuestas y complementarias en las tuberaciones son un rasgo característico en la composición del significado de los tubérculos como centro de "fertilidad" y procreación múltiple.

De esta forma también la parte de la cual nace la boca ancha de la vasija (figura 6.3 A y C) contrapone dos seres de ubicación claramente opuestos para el artesano mochica. En la parte posterior de las tuberaciones de la sacerdotisa y del lobo marino aparece la cabeza de un águila marina (A). Hay que ver que la importancia de ésta como representante del mundo húmedo de arriba es puesta de relieve tanto por su dentadura como por los signos típicos de falcónide en sus ojos, que en realidad no se dan en esta especie. A este símbolo de aire y mar se opone una culebra subterránea (C) con una cabeza que a su vez tiene reminiscencias de cabeza de felino, mientras los dibujos de su cuerpo, enroscado alrededor de un "ojo" del tubérculo, efectivamente se asemejan al maní, es decir un fruto subterráneo. Así se crea una reiteración de significantes en la desembocadura de la botella por la cual, se supone, se vierte el líquido fertilizante, que nace de esta forma de una composición *tinku* de imágenes de opuestos.

Las botellas de boca ancha tienen por lo general más del doble de alto que las botellas de asa estribo –más de 40 centímetros– y, juzgando por su tamaño, deben de haber sido parte de rituales públicos en la fertilización de las tierras al iniciar un ciclo agrícola. Probablemente la escultura y las pinturas de este tipo de vasijas para el observador moche irradiaban fertilidad.

La figura 6.4 se diferencia de las anteriores porque su boca ancha no se encuentra en una posición lateral, sino central. Esto permite que la construcción del sentido en las imágenes de las tuberaciones corresponda en mayor grado a las características binarias de las botellas de asa estribo, manteniendo sin embargo también características típicas de las botellas en forma de tubérculo, en cuanto junta parejas opuestas y complementarias en las tuberaciones.

La botella del Museo Chileno de Arte Precolombino trabaja tanto con una oposición entre lo alto y lo bajo, con una sección liminal entre ambas partes, como también con una oposición entre las caras de la vasija. Éstas, como también partes menores a su vez,

pueden contener opuestos complementarios. En este sentido también esta botella es una "incorporación" de fertilidad de la tierra para el ojo observador moche.

La boca ancha de la botella nace con un collar de cuadrados divididos en pirámides opuestas de la parte nocturna y húmeda del año. La oposición entre lo alto y lo bajo está expresado por la parte alta en una pareja (hembra-macho) del ave marina nocturna *(Nycticorax nycticorax)*. Ya este símbolo abstracto tipifica la conjunción de opuestos del período nocturno y húmedo.



Fig. 6.4: Otra de las botellas de boca ancha tildadas de "surrealistas". (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago) (dib. Golte).

La tuberosidad que sigue es la que representa el mundo nocturno y húmedo de arriba. Vemos la cabeza del ave marina nocturna femenina *(Nycticorax nycticorax)* en la parte superior en las vistas A y B (el sexo asociado con una estrella es observable en la vista C), asociada con su par masculino que se ve en la imagen D. Efectivamente el ave masculina no solo se encuentra en la parte opuesta de la botella, sino que está invertida. De esta forma el artesano ha construido una tuberosidad superior altamente significativa que expresa la conjunción de contrarios, y por lo tanto la capacidad generativa en sí con la pareja de aves nocturnas marinas. Esta ubicación en el hábitat de los moche los asocia para ellos no solo con el agua sino, como también se expresa en el sexo con la estrella, con el cielo nocturno.

Veamos el lado opuesto en la botella, es decir las tuberaciones inferiores. El ser importante resulta visible en la parte D (la figura en dibujo plano se encuentra a la izquierda). Se trata de la misma Divinidad de la Tierra. Aparece como la "tuerta", conocida de la "secuencia del entierro" (cap. 12), en su tumba. Al igual como el ave *Nycticorax* en la parte superior, es femenina, pero en la cara opuesta de la vasija. Los símbolos que la tipifican se refieren a la conjunción de opuestos. Esto empieza con el tocado en la cabeza, que por un lado muestra las plumas del buitre, que picoteaba su sexo en el desierto y con el cual fue enterrado –a los pies–, y por otro lado un turbante acaracolado que probablemente simboliza al caracol *Strombus* extraordinario que encontramos en cada representación de su tumba en la máscara del fardo funerario. Su cara está marcada por el hecho de que es "tuerta". Sin embargo, si vemos que los seres subterráneos aparecen sin ojos, o ciegos, tenemos que suponer que no es tuerta en nuestro sentido de la palabra, sino que tiene un ojo con el cual puede ver en el mundo subterráneo, y otro que la habilita para ver en la superficie. Su nariz abultada que muestra una especie de escalera, la que junta con los símbolos que enmarcan su cara por los lados –pirámides con una extensión curvada hacia arriba– resulta típica de su intención o necesidad de comunicarse con el mundo de arriba. Esto a su vez encuentra su opuesto en la hilera de *Strombus* que enmarca la cara por la parte inferior. La manta que cubre su cuerpo está marcada con cruces, estos signos de por sí parecen significar una conjunción y se repiten en muchas vasijas referidas a ella y su mundo subterráneo. También esta tuberosidad es reproductiva en sí. Es decir no es solo el complemento opuesto de las aves de la parte superior, sino encontramos a un campesino con su palo de plantar amarrado a su cuerpo, invertido de la misma forma como su par *Nycticorax* en la parte superior.

La parte baja de la botella, sin embargo, no se limita a la presentación de la "tuerta", sino vemos otros elementos, que a su vez se contraponen a la Divinidad y a las aves marinas nocturnas de la tuberosidad superior. El más prominente ahí es indudablemente el "*Strombus* monstruoso", que observamos especialmente en el lado B. El *Strombus* monstruoso es conceptuado como masculino, y mientras la "tuerta" está asociada con la tierra subterránea, él está asociado con las profundidades del mar y la capacidad de reproducción masculina. Así que vemos que la Divinidad "tuerta" se relaciona con varios complementarios y opuestos, el mundo de arriba y el mundo submarino, que además aparece con la raya observable en el lado A. Mientras el *Strombus* se encuentra cerca de la cabeza de la "tuerta", como en su tumba, a su pie se halla un ave. No se trata, sin embargo,

de un buitre, sino de un papagayo, que es un símbolo de las tierras húmedas al este de los Andes, que pertenecen al mundo de abajo. Ya de por sí esta especie de papagayo (*Ara ararauna L.*) muestra en su plumaje amarillo con cuello y cola azul, una asociación de colores que encontramos en muchos tejidos de plumas de la costa peruana, y que parecen representar la oposición entre el mundo diurno y el nocturno-acuático. Sin embargo, en una ranura, entre la cabeza del campesino y el ave, visible en el dibujo plano al lado, podemos observar un grupo de estrellas o símbolos de agua. De esta forma el monstruo *Strombus* y la profundidad del mar, tiene una contraparte opuesta en el mundo terrestre húmedo.

La misma vasija del Museo Chileno de Arte Precolombino (figura 6.4) tiene un sector de tuberaciones e imágenes liminales entre la parte superior y la inferior, la de la tierra y la del mar. En la imagen B podemos observar una línea oleada que separa la profundidad del mar del lado más terrestre. Pero el elemento más prominente e importante es sin duda la cabeza de lobo marino que aparece como tuberosidad en la imagen A, incluso lleva un tocado en la cabeza que lo identifica como perteneciente al linaje del Dios Nocturno. Ya hemos visto en la figura 6.3 que los lobos marinos ocupan un lugar especial en la simbología relacionada con el mundo húmedo. Pero también la cola de zorro, ubicada inmediatamente debajo de la cabeza del lobo de mar, resulta interesante en cuanto al manejo de los símbolos liminales. El zorro de por sí es entendido como un animal liminal, que camina entre el día y la noche. Pero él no aparece aquí, solo la cola. Hay una serie de mitos andinos actuales que explican que en una inundación la parte inferior de la cola del zorro se mojó, sin que él se diera cuenta, y que de ahí resultaría su coloración bipartita. Así que también tendríamos que tomar la cola del zorro como un símbolo liminal entre lo seco y lo húmedo, tierra y agua. Finalmente podemos observar por el lado D, ahí donde comienza la pintura de la cola de zorro, una flor de loto (*Nymphaea sp.*). Nuevamente, ella es acuática y se abre hacia el mundo de arriba, como podemos apreciar en el ritual del lanzamiento de las flores de loto (juego de *badminton*) (cap. 10), donde la flor es un elemento liminal entre el mundo de arriba y el mundo de abajo.

Con todo vemos, como ya lo dijimos con referencia a la vasija de la figura 6.3, que la botella de la figura 6.4 irradia oposiciones complementarias fértiles, y es probable que ella haya sido utilizada en rituales relacionados con el comienzo del ciclo agrícola, como se expresaría también en la imagen de la Divinidad "tuerta" y el campesino con palo de plantar amarrado a ella. El líquido vertido por la boca ancha efectivamente debe haber sido una manifestación del poder fertilizante conjurado por la totalidad de la imaginería de la botella.

La botella de la figura 6.5 está relacionada claramente con la anterior, no tanto en la construcción general de su cuerpo tuberculiforme, sino ante todo por los símbolos particulares utilizados en las tuberaciones en la construcción de sentido. Se diferencia de los ejemplos anteriormente descritos en cuanto al ordenamiento en la construcción de sentido en la vasija en su totalidad. Semejándose a la botella del Museo Chileno de Arte Precolombino en amplia medida en sus elementos constituyentes, éstos están ordenados de una manera distinta. Mientras la botella del Museo Chileno está organizada básicamente como un

universo jerarquizado con un nivel intermedio y en caras opuestas con sus elementos de transición, la del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia es construida a partir de una serie de abultaciones o tuberaciones que forman la circunferencia de la vasija. Entre ellas hay un orden subyacente y al interior de cada una nuevamente se constituye un segundo nivel de significantes, en imágenes opuestas y complementarias, algunas en relación horizontal, otras en una interrelación vertical.

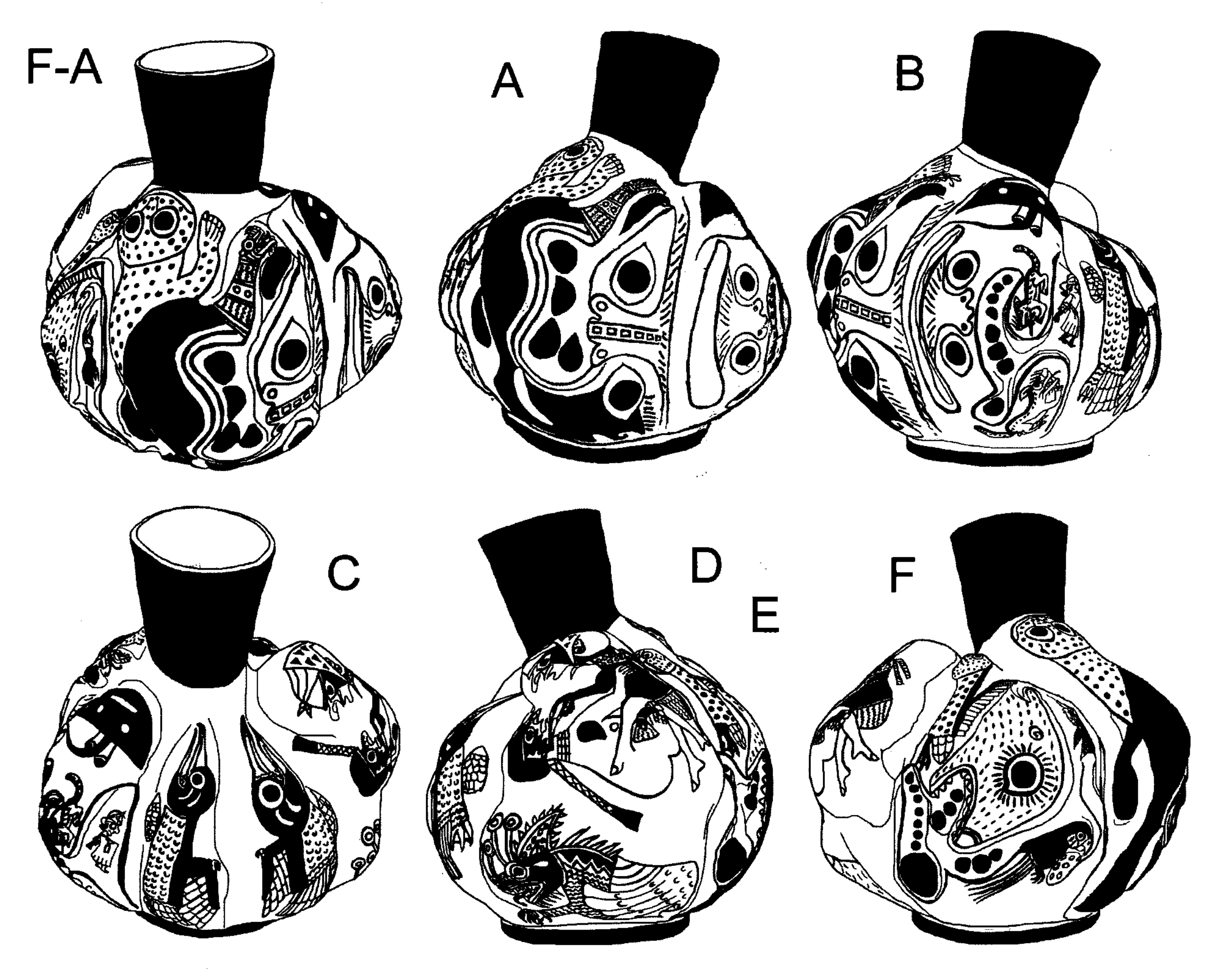


Fig. 6.5: Representación compleja en una vasija tuberculiforme (MNAAH, Lima C - 02921) (dib. Golte).

Como la vasija muestra un ordenamiento circular de los elementos significantes constitutivos, sin que exista un indicio que pueda servir de base para hacer un corte, hemos ordenado los segmentos en un orden consecutivo con letras. No podemos postular, sin embargo, que el segmento o la tuberosidad A podría ser considerada como inicial, ni podemos afirmar que la lectura tiene que ser secuenciada, ni que la secuencia necesariamente tendría que dirigirse de la derecha hacia la izquierda. Lo que sí podemos afirmar es que las imágenes de cada segmento, tanto por su coherencia interna como por las ranuras y honduras que las separan de sus aledañas, son unidades que hay que ver en conjunto, separadas con cierta claridad.

Para mostrar solo una de las posibilidades podríamos postular, que el inicio de la lectura se da en el segmento A por una razón simple. Tanto el "ser oculado", subterráneo, como la cabeza de felino serpiente que está anexada a él, forman algo como el origen de la cara B. A y B, efectivamente, no están claramente separadas en cuanto tuberaciones, y forman juntas una cara que reconocemos fácilmente como la de la Divinidad Subterránea que se origina en la "tuerta". La nariz abultada con escalones, sus cejas amplias y la dentadura de tierra húmeda lo atestiguan. Si el conjunto AB es la tierra, la tuberosidad F que sigue a su izquierda puede ser interpretada, al igual como en la botella del Museo Cassinelli que discutiremos más abajo (figura 6.6), como un espacio intermedio hacia la humedad y el mar. Incluso el lobo de mar con sus piedras bezoar en la boca tendría el mismo sentido de encuentro y transición, como en la vasija Cassinelli. El papagayo, con las estrellas-húmedas que se encuentran en la parte baja de su tuberosidad y el ave marina a su lado derecho, afirmarían lo mismo. La próxima tuberosidad (E) ya mostraría en su parte superior la tierra en relación carnal con el campesino, lo que sería una forma más explícita de la relación entre tuerta y campesino amarrado a ella en la botella del Museo Chileno. También en la última, así como en todas las representaciones de la "tuerta" en su tumba, encontramos la asociación muy clara con el caracol *Strombus*, casi como si éste fuera su *alter ego* marino. Así que la Divinidad de la Tierra en cópula con el campesino en la tuberosidad en la parte de arriba y el monstruo *Strombus* en la parte baja, efectivamente forman una pareja de encuentro de contrarios doble, es la tierra con el agricultor que está "sembrando", y es esta pareja con el fondo marino que suministra la humedad necesaria para que la semilla germine. Mientras la tuberosidad E juntaría la superficie de la tierra con el fondo marino, la tuberosidad D es simple. Relaciona el mundo de arriba del tiempo húmedo con el encuentro anterior, ya que los moche saben que las aguas marinas tienen que llegar al mundo de arriba para poder ser beneficioso para su agricultura. Es interesante que, como en el caso de la pareja del ave marina nocturna que representa el mundo de arriba de la época húmeda en la vasija del Museo Chileno, aquí aparezcan aves que no son fácilmente identificables. Por la pintura en sus ojos podrían ser falcónidas. Parece intencional esta semejanza, pero sus pies son claramente palmípedos. Por lo tanto son aves marinas, y su color efectivamente los asocia con la noche. Se podría inferir que, al igual que en el caso de la botella del Museo Chileno, se trate de una pareja complementaria. Con esto llegamos a la tuberosidad C. Nuevamente parece ser la cara de la tuerta la que aparece como figura completa en el mentón de la cara (donde tiene aspecto de embarazada). Ahora vemos que en este caso el ambiente marino no se encuentra en la parte inferior, como en la tuberosidad E, sino en la parte superior. Es más, podemos apreciar en esta tuberosidad de encuentro entre tierra y humedad el encuentro de los zorros, el de arriba femenino y el de abajo masculino. Otro encuentro liminal que se relacionaría con el inicio de la época húmeda.

Así, vemos que la secuencia puede ser leída, entre otras, como A-B, F, E, D, C. Pero también es posible leerla, empezando nuevamente con A, la conjunción entre el ser oculado y el felino que da origen a la tierra (B), de otra forma. En esta lectura se argumentaría que la tierra sedienta necesita de la comunicación con el mundo húmedo de arriba (C). Este

mundo de arriba se reproduce entre las aves acuáticas de sexos opuestos en D. Gracias a la presencia de los mundos de arriba y de abajo, el agricultor puede sembrar en la tierra en E. Finalmente hay crecimiento con las *illas*, las piedras bezoar, en el *tinku* entre agua y tierra en F.

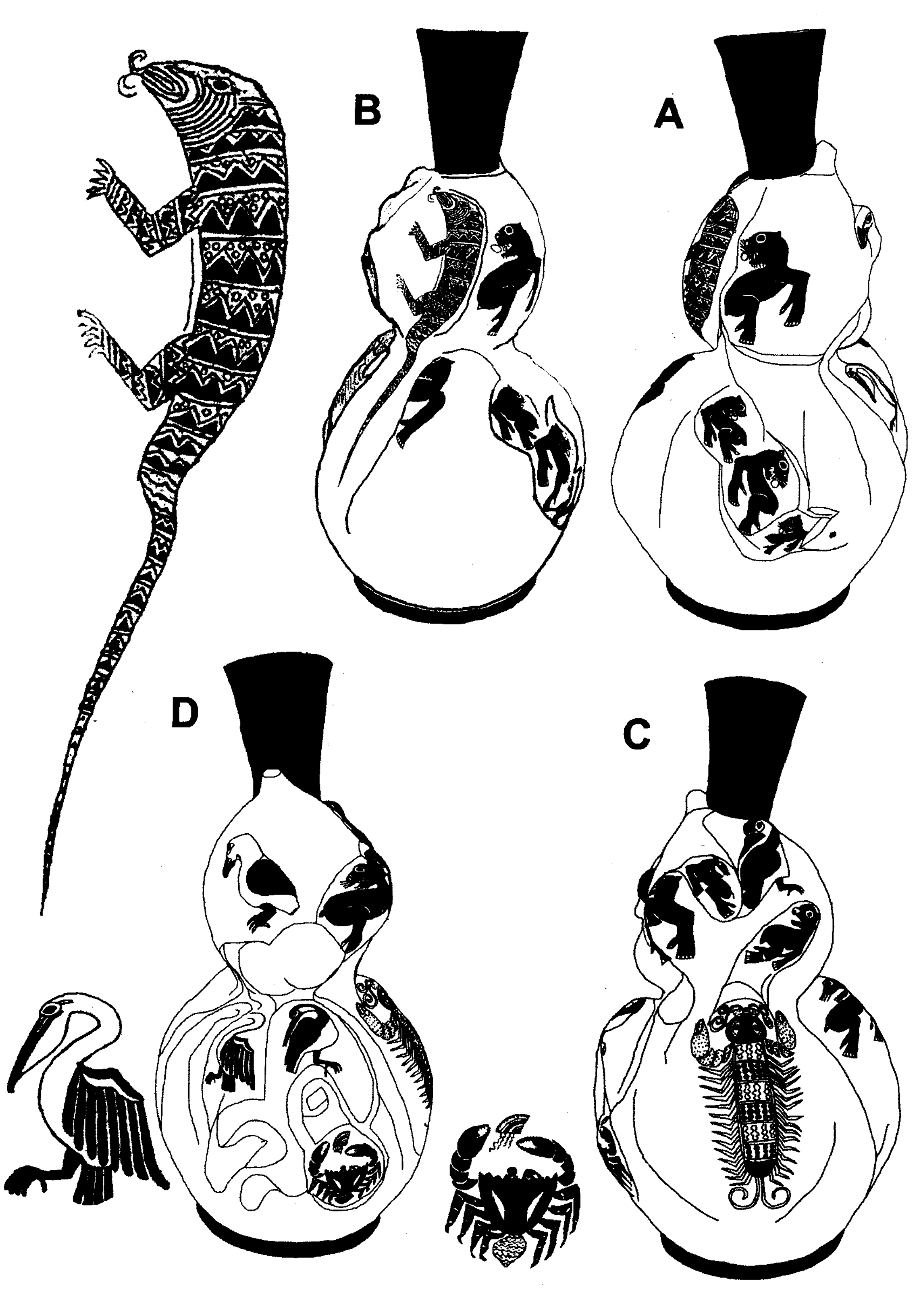


Fig. 6.6: Botella tuberculiforme con representaciones entre mar y tierra. (Museo Cassinelli, Trujillo) dib. Golte).

La figura 6.6 tiene como forma básica el yacón (*Polymnia sonchifolia*). Este es un tubérculo jugoso que se come directamente, sin sancocharlo. Su forma natural básica es alargada. La botella ofrece una serie de imágenes de animales en una superficie irregular. La irregularidad se asocia en algo con los tipos de animales representados. Así que por ejemplo la parte A, en la cual aparecen más lobos marinos, es más esquinada que la parte inferior de B. Estas diferencias corresponden bien con las diferencias entre una playa rocosa, que es más propia de los lobos marinos, y una playa arenosa que es el hábitat de las maruchas. Sin embargo, contrario a esta interpretación naturalizante que se podría aplicar a la pieza, hay otros elementos que desdicen que se trate simplemente de una vasija que representa la vida entre playa y mar. Los seres representados tienen una inspiración clara en especies identificables, sin embargo no son simplemente imágenes de acuerdo al aspecto que ofrece un animal, sino hay variaciones que se vinculan con la interpretación de los moche. Así que por ejemplo la lagartija grande (B), que efectivamente se encuentra en las playas alimentándose de lo que arrojan las olas de la marea alta, no tiene una lengua bífida, que el pintor moche le ha puesto porque la asocia con las serpientes, ni tiene una coloración de combinación de pirámides de pie e invertidas, que el pintor le añade porque para él es un animal liminar entre el mar y la tierra, entre el mundo húmedo de arriba y el subacuático. Lo mismo vale para la marucha en la vista C. Si bien el dibujo corresponde a su forma, el pintor moche le ha añadido símbolos de maní en los segmentos de su cuerpo que además alternan entre bandas claras y bandas oscuras. Esto expresa nuevamente su posición liminar, ya que este cangrejo vive enterrado en la playa en la zona alcanzada por el avance de las olas. Incluso los lobos marinos que encontramos en buena parte de la superficie muestran cada uno una piedra bezoar (*illa*) delante de sus fauces, las que en realidad se encuentran al interior de sus estómagos. También el cangrejo en D muestra los segmentos posteriores de su cuerpo hacia fuera. Esto, sin embargo, es solo cierto para los cangrejos muertos, pero no los vivos. Incluso la malagua pequeña delante de sus tenazas muestra un cuerpo con una alternancia claroscuro, que corresponde a su comprensión como animal liminar y no a su aspecto natural. Las especies diversas de aves en la parte D y C (*Larus belcheri, Pelecanus, Nycticorax*) son bastante bien retratadas, pero por supuesto en el estilo claro vs. oscuro propio de los moche. Ya este reduccionismo general es parte de la construcción del sentido.

Así que también la botella del Museo Cassinelli (figura 6.6) es una expresión de conjunción de opuestos entre tierra (B) y mar (D), entre aves marinas del mundo húmedo de arriba (D) y animales de la profundidad del mar en la misma vista. Pero especial énfasis se ha puesto en esta botella efectivamente en el *tinku* y los animales del espacio liminal. El que se haya puesto de relieve su calidad liminal por los símbolos en sus cuerpos ahonda esta idea básica de encuentro entre opuestos y de fertilidad.

Si en la figura 6.6 había un énfasis fuerte sobre el espacio liminal entre mar y tierra, la figura 6.7, quizás por el hecho de que el tubérculo de base parece ser un camote (*Ipomoea batatas*), tiene una marcada relación con elementos del trópico húmedo. El cuerpo del mono, que domina la vasija en la parte superior, rodea el gollete de boca ancha. Su cuerpo aparece como bicolor, la parte del cuerpo delantero es de marrón oscuro, mientras la parte posterior y la cola son de color claro. Si miramos la vasija por el lado C y la parte

inmediatamente adyacente de D, es decir de vista de la cabeza y cara del mono que tiene claramente un lugar central en la construcción del sentido, resulta una combinación en la parte inferior altamente significativa. Por el lado derecho (en la vista D) encontramos una culebra oscura que se yergue hacia el cuerpo del mono de color oscuro. Colindante con ella (en D y C) observamos una mujer arrodillada, a la izquierda de la cual hallamos un felino con un venado (animal diurno) como presa. A este grupo tenemos que ver en conjunto. Es que la culebra, que se yergue en D, tiene un cuerpo que pasa por la base de la vista C y termina finalmente en el palo de plantar del campesino en la vista B. Así que el mono y los seres enmarcados o relacionados con la serpiente, serían un conjunto que estaría ligado al ambiente húmedo selvático y al cultivo (B, C, D).

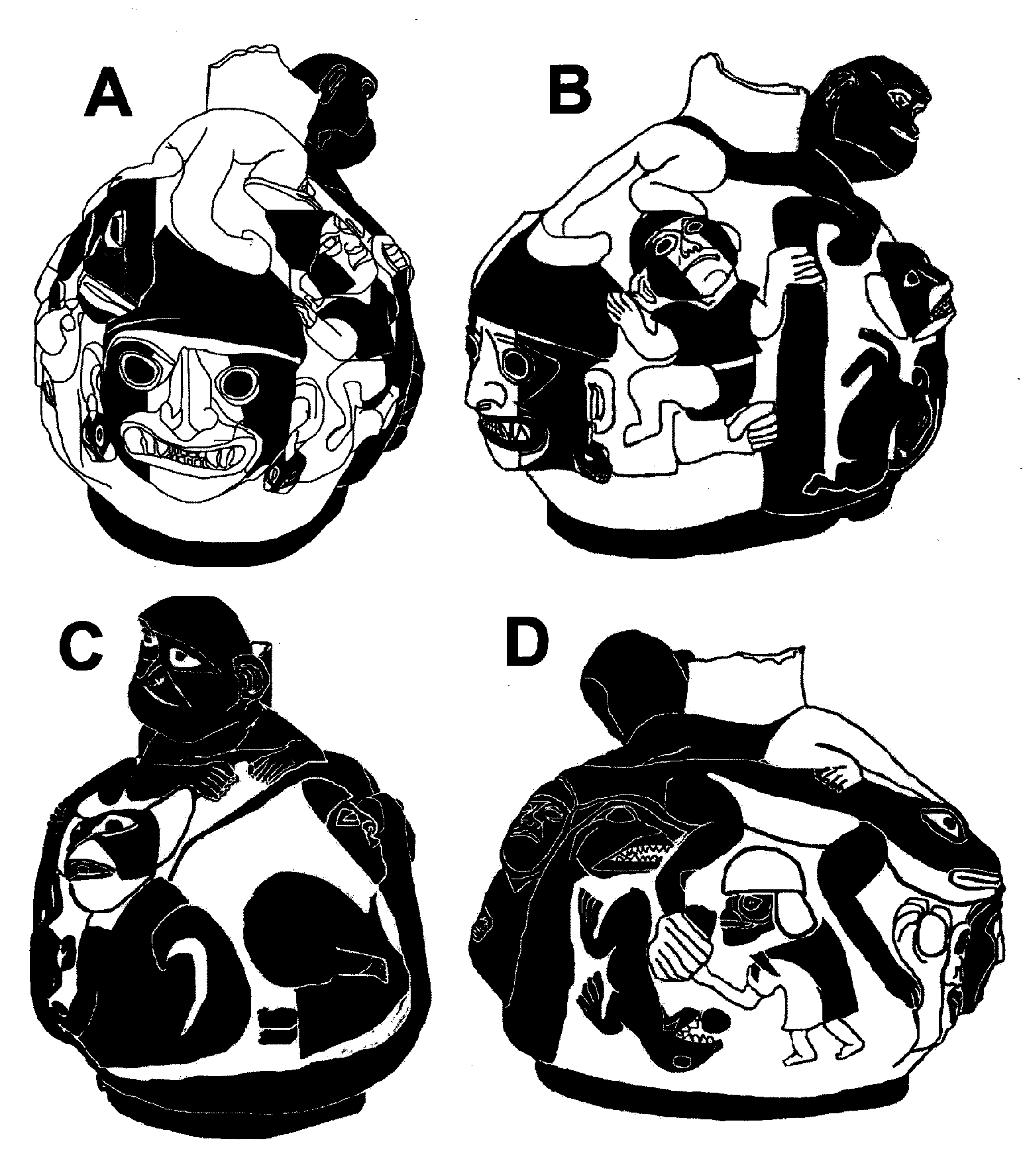


Fig. 6.7: Botella tuberculiforme de boca ancha con elementos del mundo húmedo de arriba y el mundo subterráneo. (ME, Berlín VA 65979) (dib. Golte).

El lado opuesto, en la vista D, tiene características diversas. Aparece un lobo marino invertido, con su piedra bezoar, un muerto con un caracol *Strombus* como trompeta. Estos personajes se encuentran por debajo del cuerpo de un lagarto bicolor, y están más relacionados con el cuerpo trasero del mono y su cola, que son de color claro. El muerto y el lobo marino invertido, sin duda alguna, están vinculados con el mundo subterráneo y el de los muertos. En este sentido se opone al lado del campesino, del felino y de la mujer, incluyendo por lo menos al instrumento del campesino, que parece más cerca del mundo de los vivos y de la superficie húmeda. Así que habría un juego de oposiciones complementarias entre vida en superficie húmeda y muerte en mar o subterráneo húmedo. Esta oposición se reflejaría en una oposición entre color crema y color marrón oscuro, que nuevamente encontramos tanto en la pintura facial del campesino como en la cara de la Divinidad que ocupa el lado A de la botella. Si bien la Divinidad está tipificada por las culebras que lleva en sus orejas como descendiente de la Divinidad del mundo de abajo –en su aspecto femenino–, no lleva un indicador de su parentesco por el lado paterno. Así que podría ser uno de todo un grupo de personajes de poder, si bien lo más probable es que se trate de la Diosa de la Tierra que en la mayoría de las representaciones aparece sin tocado. Esto resultaría más probable por la pintura facial que comparte con el campesino en la vista D.



Fig. 6.8: Divinidad de la Tierra en coito con campesino (ME, Berlín VA 783) (dib. Korczok).

La figura 6.8 quizás pueda echar una luz sobre la identidad de la Divinidad en la vista A de la figura 6.7. El personaje principal de esta botella de asa estribo visiblemente comparte casi todos los rasgos con el personaje de la figura 6.7, tiene además dos culebras que le salen de su cinturón, lo que afirmaría su parentesco materno con el mundo de abajo, que también es visible en sus orejeras. Visiblemente se encuentra en coito con un segundo personaje que lo sujeta por la parte posterior de su pelo. El segundo personaje es de menor rango, y podríamos llegar a la conclusión que el personaje menor es femenino y el personaje mayor masculino. A esto, sin embargo, contradice el peinado del personaje menor que es propio de un campesino masculino. También lo contradice el "huso" de hilar que el personaje mayor lleva visiblemente en la *ch'uspa* (bolsa) que porta por la espalda.

Esto es para los moche un instrumento femenino. Así que tenemos que suponer que se trate del personaje femenino de las figuras 6.4 y 6.5, en otras palabras de la Divinidad femenina de la Tierra.

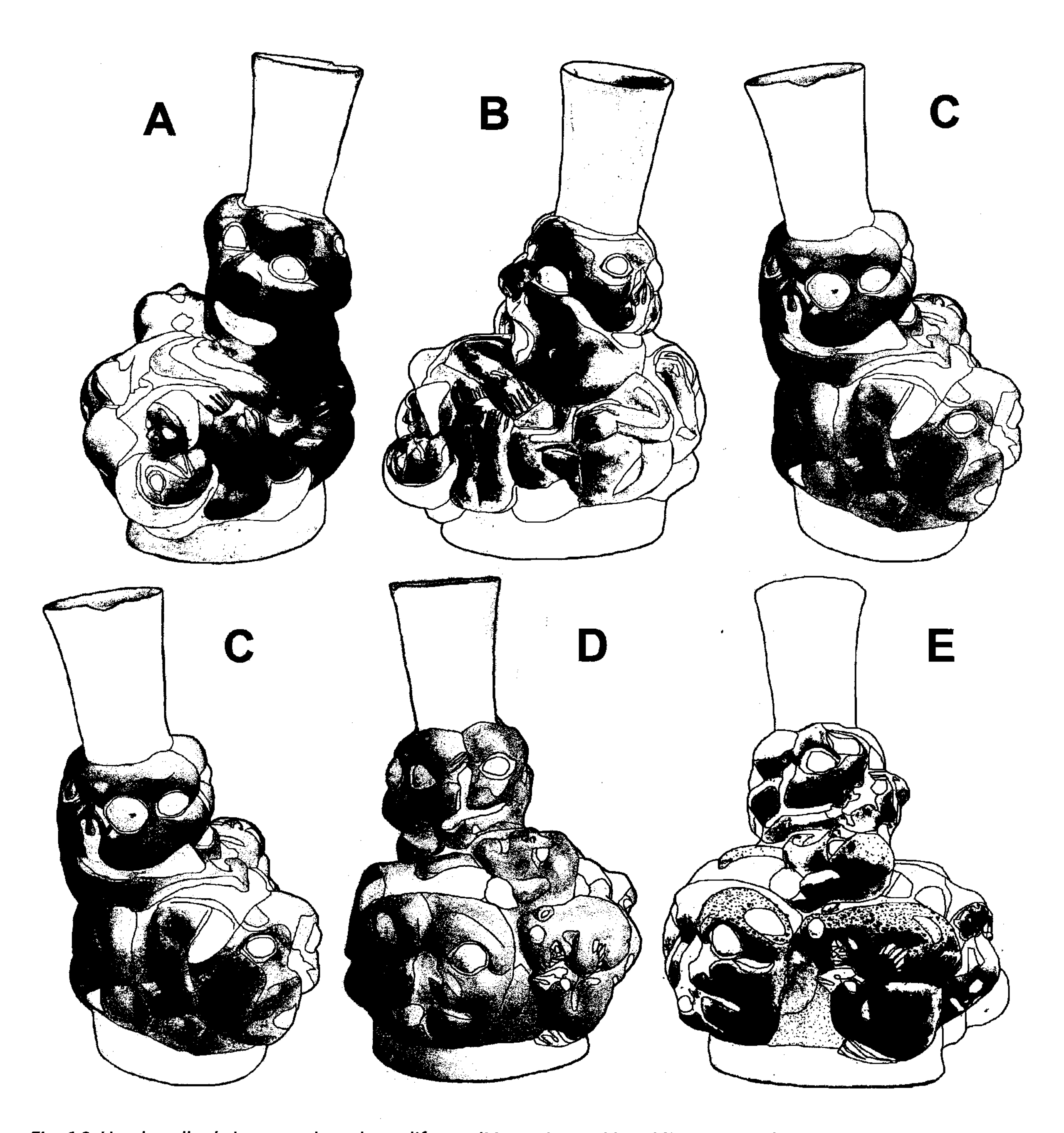


Fig. 6.9: Una botella de boca ancha tuberculiforme (Museo Larco, Lima ML 007289) (dib. Golte).

El mundo subterráneo es básicamente femenino. Si bien esta mitad femenina a su vez se divide en una parte masculina y otra femenina, para los ojos moche queda un déficit de "masculinidad". Así que si bien se procrea en la infinidad de tuberaciones, como las que podemos observar en la figura 6.9, y si bien hay relaciones sexuales, como podemos observar en las tuberaciones de la vista B de esta botella y la figura 6.10, la misma escultura

exuberante muestra la debilidad procreativa de este mundo. Los habitantes son tullidos o incompletos como los seres de los cuales se dice que están con la enfermedad de "uta" (C parte superior). Incluso cuando son felinos (C, D, E parte inferior), su cara es partida y su cuerpo incompleto. También aparecen muertos inmóviles (C, D. E parte central) o simplemente calaveras (E parte inferior derecha). Casi se puede afirmar que el único ser que aparenta ser relativamente completo es el lobo marino en la parte inferior (derecha) de la vista D y E, asociada con un ave debajo de él. Así que si bien la vasija nos muestra un mundo al parecer exuberante, a la vez es un mundo que carece de la capacidad de creación (*kamaq*) suficiente para convertirse en autónomo, a pesar de la pareja en coito en la parte inferior izquierda de las vistas A y B.

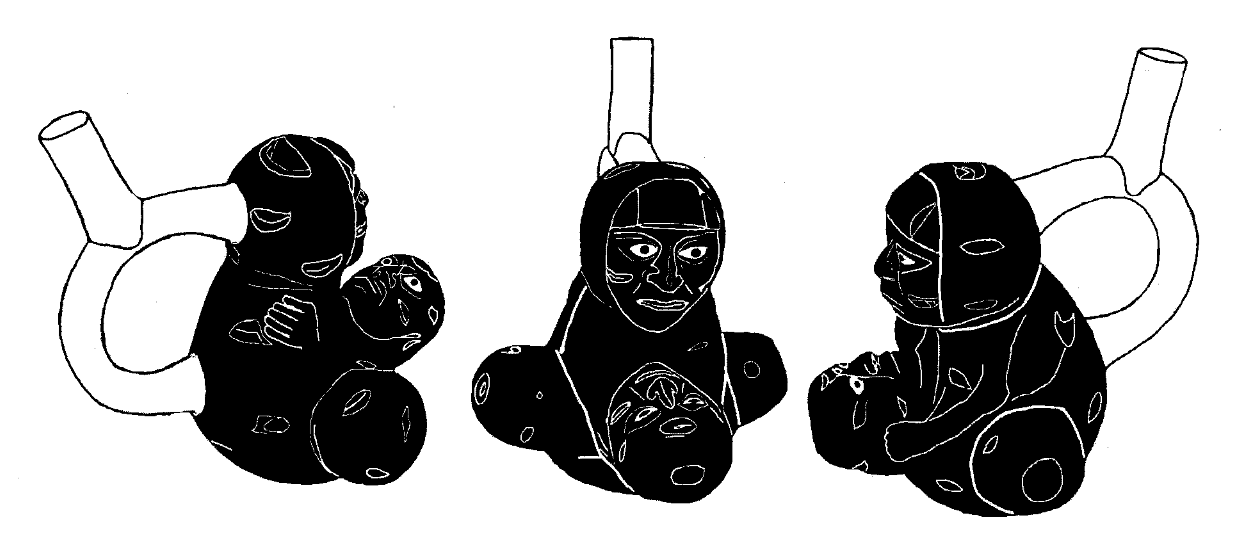


Fig. 6.10: Coito de una pareja tuberculiforme (ME, Berlín VA 18543) (dib. Golte).

Así que efectivamente puede haber relaciones sexuales en el mundo subterráneo como también muestra la figura 6.10. Pero como ya podemos advertir en la figura 8 los seres procreados de esta manera son incompletos o forman seres incompletos o compuestos propios del mundo de abajo (figura 6.11 y figura 6.12).

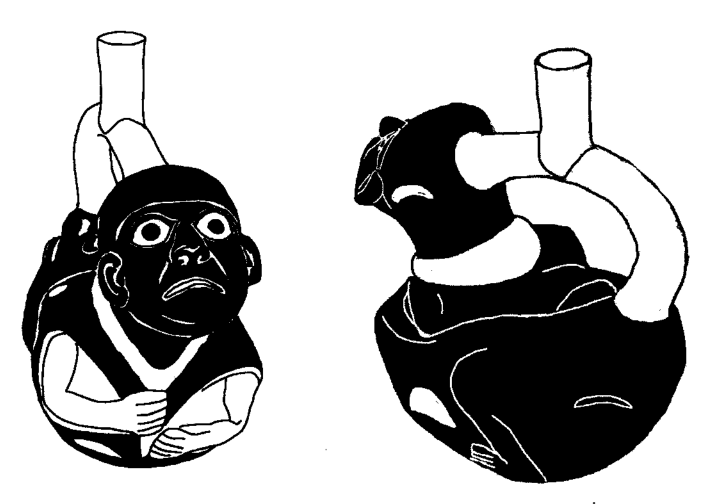


Fig. 6.11: Ser compuesto tuberculiforme (ME, Berlín VA 7678) (dib. Korczòk).



Fig. 6.12: Asociación entre serpiente y jaguar con símbolos de maní propios del mundo subterráneo. (ME, Berlín VA 18222) (dib. Korczok).

Efectivamente que la gente mochica debe de haber tenido una idea bastante concreta de cómo se podría entender la falta de "masculinidad" en el mundo de abajo.

En este sentido la escena de la figura 6.13 es muy explícita. Ahí tenemos a dos esqueletos, que parecen ser de un rango mayor si se juzga por sus tronos. Quieren vincularse sexualmente con las mujeres "incompletas", pero al parecer los hombres carecen del semen necesario para ello. En este sentido todos, tanto las mujeres "incompletas" y los mismos esqueletos, extienden la palma de la mano para captar el semen del personaje que se masturba encima de la vasija. Para hacer más explícita la relación una de las parejas se vincula con el masturbante por medio de una *antara* (la que se toca en pareja), y el otro ostenta una botella de asa estribo de color oscuro completo para expresar el *tinku* anhelado.

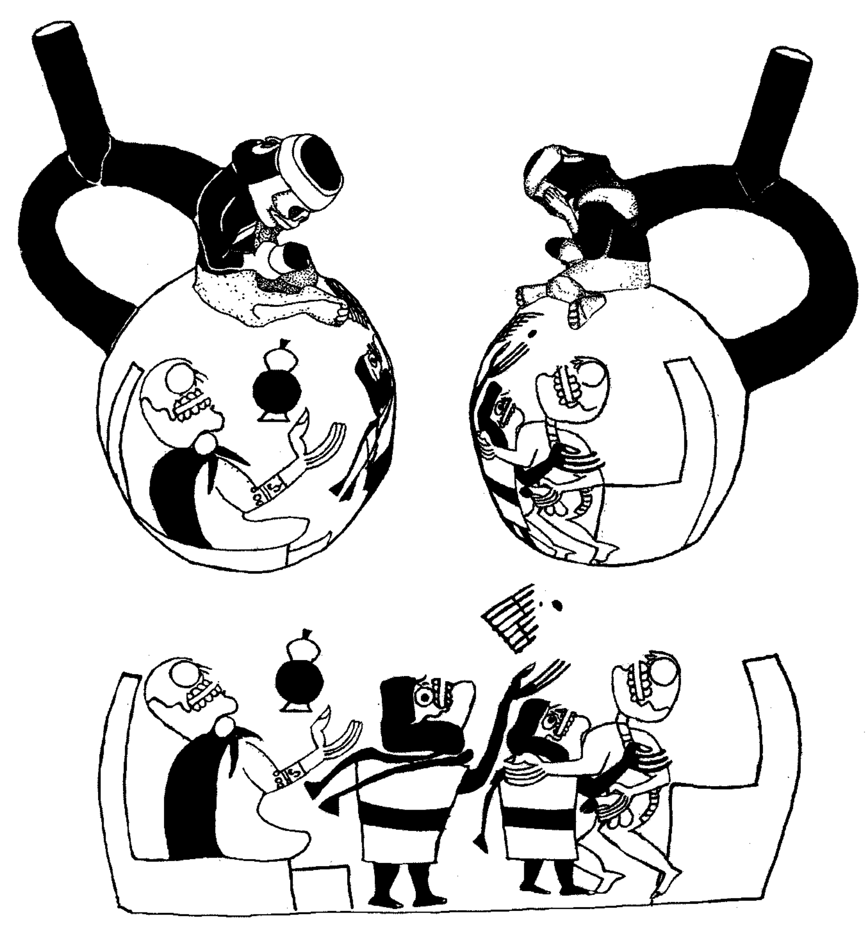


Fig. 6.13: La carencia de semen masculino en el mundo subterráneo (Museo de Arte, Lima) (dib. Golte).

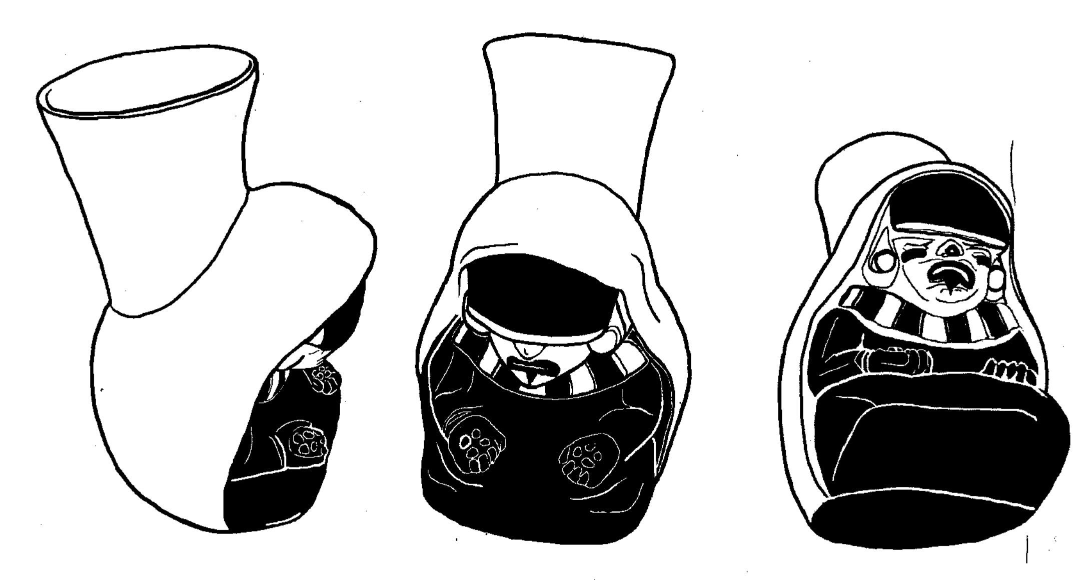


Fig. 6.14: Botella de boca ancha que muestra a una mujer con semillas en ambas manos para atraer a las aves u otros seres del mundo de arriba (ME, Berlín VA 3197) (dib. Korczok).

Las botellas de asa estribo de forma irregular

Así que la relación entre los mundos exige la interacción para que todo se pueda reproducir adecuadamente. Los moche vuelven incesantemente a este tema y parece que más allá de la simple concepción de un mundo entendido en categorías binarias, hay que tener en cuenta que el mundo masculino está ligado de manera más estrecha con el *kamaq*, el poder de creación. Es por ello que los seres del mundo de abajo se tienen que relacionar con el mundo masculino de arriba, o tienen que recibir las ofrendas de éste. Es por ello que encontramos las imágenes de mujeres que por medio de semillas o sonidos parecen buscar el contacto con el mundo de arriba (figura 6.14).

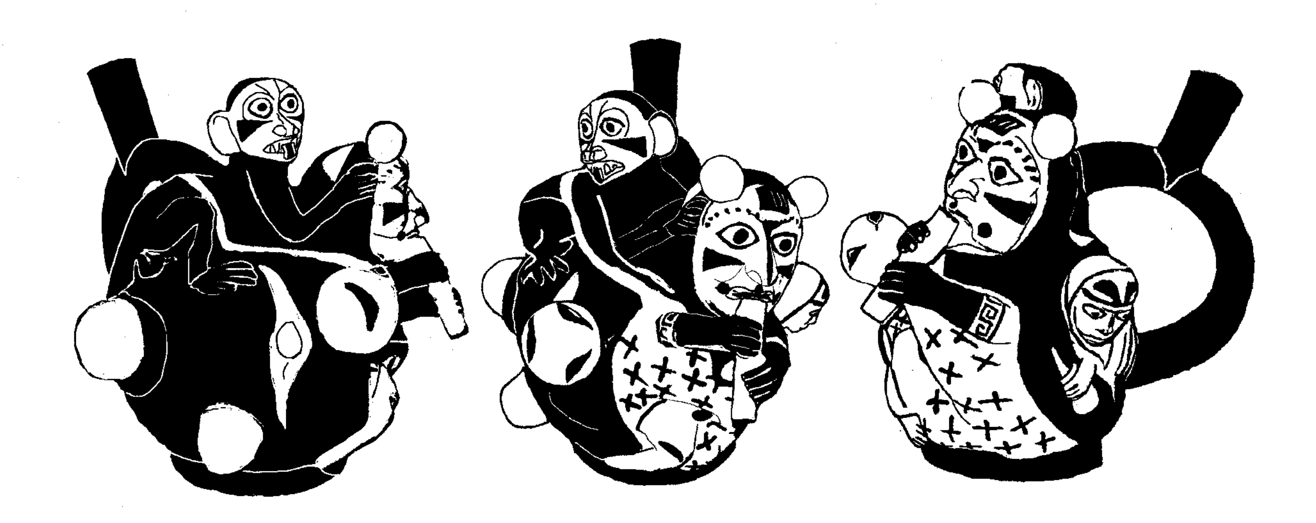


Fig. 6.15: Diosa de la Tierra tuberculiforme que toca el pinkullo *(Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).*

Una de ellas es el tubérculo de la figura 6.15 que representa a la Diosa de la Tierra con una pintura facial de cruz de malta y el peinado campesino. La manta que envuelve su cuerpo muestra las cruces que ya hemos visto en su representación en la figura 6.4. Ella toca un *pinkullo*, es decir una flauta andina, que le sirve para atraer a sus opuestos masculinos del mundo de arriba. En el dibujo sobre la manga de su vestimenta se observa la "S" de la relación entre los mundos. Su cuerpo no solamente muestra los "ojos" característicos de los tubérculos, sino que en éste se observa toda una serie de tuberaciones en estadios diversos de crecimiento. En la parte superior aparece el mono como un hijo cargado en una manta, pero también como una tuberosidad que nace de su cuerpo. Por el lado derecho podemos ver otra tuberosidad que tiene el tocado de la Divinidad Marina. Así que esta imagen a diferencia de las vasijas de boca ancha anteriormente descritas parece describir un personaje en una acción destinada al *tinku* y no tiene tanto los elementos de crear un recipiente "cargado de opuestos complementarios" como las vasijas dedicadas al culto.

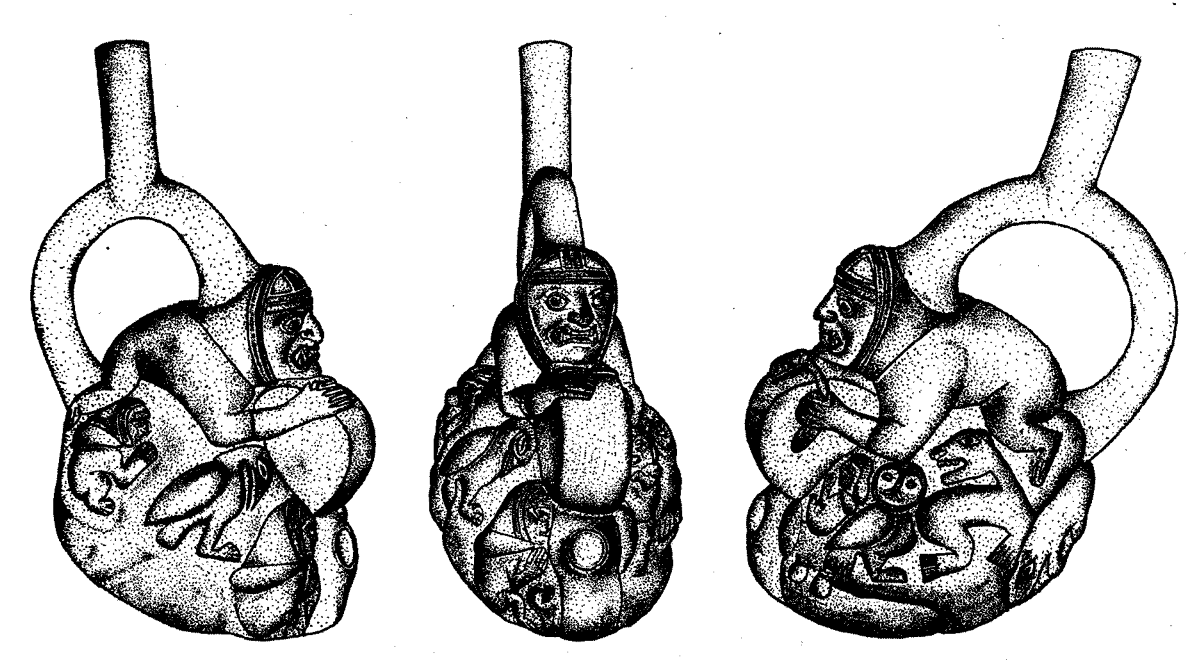


Fig. 6.16: Diosa de la Tierra tocando el tambor (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Lieske).

Lo mismo vale para la figura 6.16. Muestra a la Diosa de la Tierra tocando el tambor sobre lo que parece ser un tubérculo de yacón. Está acompañada por el lado izquierdo por mujeres adorantes y un ave marina, por el otro por un búho y un lobo de mar. Todo esto crea un significado de espacio femenino subterráneo listo para ser fertilizado por un ser del mundo de arriba en un *tinku*, al cual invoca la Divinidad con el tambor. Así que también esta botella de asa estribo carece de los elementos de composición de opuestos en las tuberaciones que hemos visto en las botellas de boca ancha para el ritual.

Parece que es especialmente la Diosa de la Tierra la que crea la posibilidad de interrelación con el mundo de arriba. Frecuentemente las vasijas irregulares de asa estribo muestran su efigie como en los casos anteriores (figuras 6.15 y 6.16). Es también el caso de la figu-

ra 6.17. Ahí ella aparece con forma de yacón con tuberaciones. En la parte posterior (A) aparece un esqueleto pequeño inmediatamente debajo del asa estribo, a éste sigue un esqueleto mayor con el pene erguido. La imagen B muestra a un personaje "de paso", es el ayudante iguana de la Divinidad Intermediadora. No es un personaje que pertenece al mundo de abajo y en este sentido hay que entender la composición como directamente relacionada con las aventuras de la Divinidad y su ayudante por los mundos diversos, sobre las cuales trataremos más adelante (cap. 13).

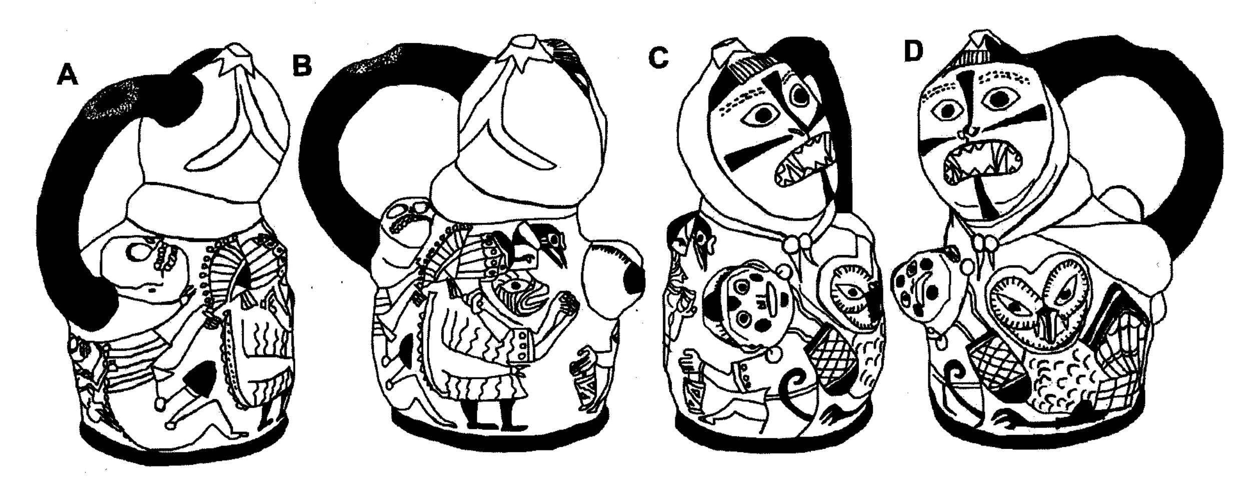


Fig. 6.17: Diosa de la Tierra (Museo de Chicago) (dib. Golte, según fotos en Bourget 2006: 171 y Bourget 1994: 42).

En la vista C aparece un campesino, reconocible por su pintura facial de círculos redondos, su peinado, y el palo de plantar. Este campesino en una mano lleva una bolsa con el signo de las pirámides opuestas en conjunción y alrededor del cuello una redecilla semejante a las que se utiliza para recoger los caracoles *Bulimus* en las Lomas, que son una ofrenda que apoya lo masculino en el mundo subterráneo. El campesino está situado inmediatamente debajo de la cara de la Divinidad de la Tierra, y tanto el palo de plantar, como hemos visto ya en las figuras 6.4 y 6.5, como la redecilla para los caracoles, podrían ser una explicación del porqué la escena es entendida como *tinku*. Es más, junto a la redecilla aparece el búho que sería el que recoge las ofrendas del mundo de la superficie para el de abajo o la Divinidad de la Vía Láctea.

Fig. 6.18: Los caracoles Bulimus *marchan en espiral al templo del mundo de abajo en las Lomas. (Museo de la Universidad/Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).*

Obviamente los caracoles propios de las Lomas eran considerados un elemento importante para reforzar la masculinidad del mundo nocturno y de abajo (figuras 6.18 y 6.19).



Fig. 6.19: La recolección de caracoles Bulimus *en redecillas en las Lomas (colección Fischer, Kevelaer) (dib. Golte)*

Una botella de forma irregular de asa puente y pico

También la botella de pico y asa puente de la figura 6.20 muestra una forma irregular, quizás en este caso el artista se haya inspirado en un fruto. La pintura sobre lo que parecen ser dos cuerpos o dos cimas juntadas por el puente la ubica claramente en un mundo subterráneo. Las imágenes sobre el primer cuerpo (A, B, C) parecen ser marcadas por un hombre que se encuentra en una relación con un lobo de mar y una mujer con una especie de red en la espalda frente a otro lobo de mar. Ambos lobos no ostentan las piedras de bezoar que pudimos observar en todas las representaciones de las botellas de boca ancha de este animal. Parece ser un conjunto marcado por la oposición de hombre y mujer y los seres liminales relacionados con ellos. En la misma abultación -pero al borde de la otra- aparece un ave con características de búho con manchas. Todos estos seres pueden ser ligados al espacio terrestre superior con oposiciones complementarias entre el hombre y la mujer, y entre el lobo de mar por un lado y el búho por el otro.

La otra parte de la botella (D, E, F) muestra signos que están ligados igualmente al mundo húmedo y subterráneo. Pero ahí dominan los símbolos de las tierras húmedas al este de los Andes. Frente al búho aparece una serpiente con puntos redondos (D) que la relacionan

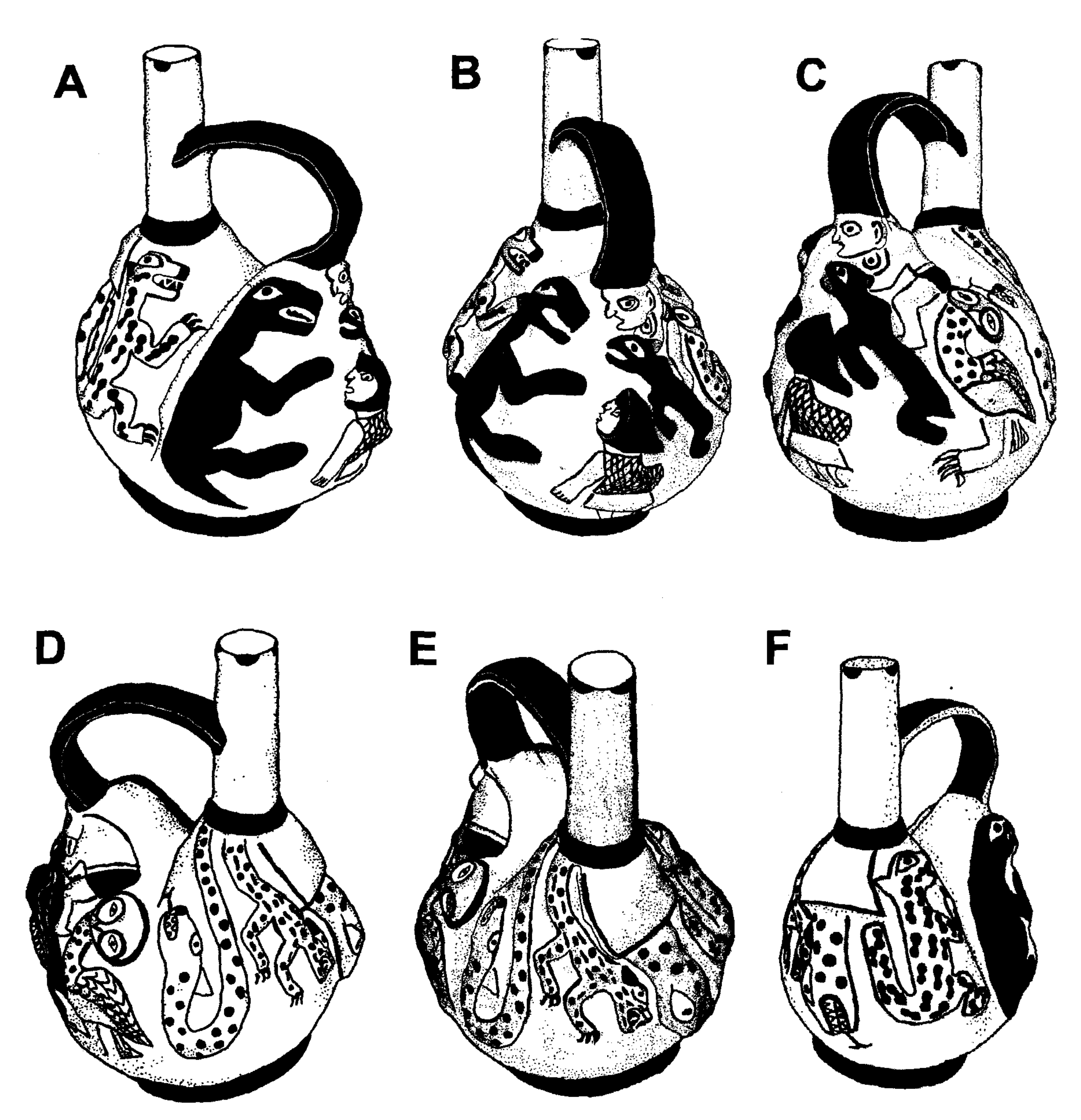


Fig. 6.20: Vasija de forma irregular de pico y asa puente (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

con la humedad. A ella sigue un conjunto (E y F) que al centro ostenta una culebra que parece salir de un caparazón, también con puntos redondos en su cuerpo. Esta culebra está claramente ligada con el pico de la botella. La culebra está enmarcada por dos felinos con manchas en forma de maní, las que los relacionan con el mundo subterráneo. Estos felinos, probablemente jaguares, están mutuamente invertidos. Hemos visto en otras representaciones que esta inversión pueda estar ligada a una diferencia de sexo. Así que esta botella muestra en sus dos cuerpos juegos de oposiciones, que también se repiten entre los dos cuerpos cada uno en su conjunto. En este sentido la botella de pico y asa puente de la figura 6.18 está más ligada a las botellas de boca ancha discutidas al principio. A diferencia de las de asa estribo no invoca una fertilización por seres del mundo de arriba, sino estaría más bien diseñada para verter un líquido fertilizante en un contexto ritual ubicado en el mundo de arriba.

7. Los muertos en el universo mochica

El universo moche es subdividido en dos ámbitos entrelazados, uno el mundo de arriba, masculino, subdividido en el mundo del cielo diurno y el otro del cielo nocturno, y otro de abajo, el mundo subterráneo, húmedo y femenino, relacionado con la noche y el mar. Estos dos ámbitos se subdividen a la vez. El mundo de los muertos para los moche parece estar ubicado en el mundo subterráneo femenino, es decir aquello en el cual los moche efectivamente sepultan a sus fallecidos en tumbas más o menos suntuosas de acuerdo al rango que la familia del difunto tenía en la sociedad humana de la superficie.

Este mundo se expresa mayormente en esculturas y relieves estampados. En ellos se representa a los muertos como pertenecientes al mundo regido por la Diosa de la Tierra en ensambles multiformes (figuras 7.1, 7.2 y 7.3). Aparte de estas imágenes, en las cuales los muertos aparecen como compactados con otros elementos del mundo subterráneo, hay otras vasijas esculturadas que representan a muertos en actividad (figura 7.4) o en imágenes estampadas, y pocas veces pintadas, que depictan a los difuntos en acción como si tuvieran una vida parecida a la de los vivos en la superficie terrestre (figura 7.5).

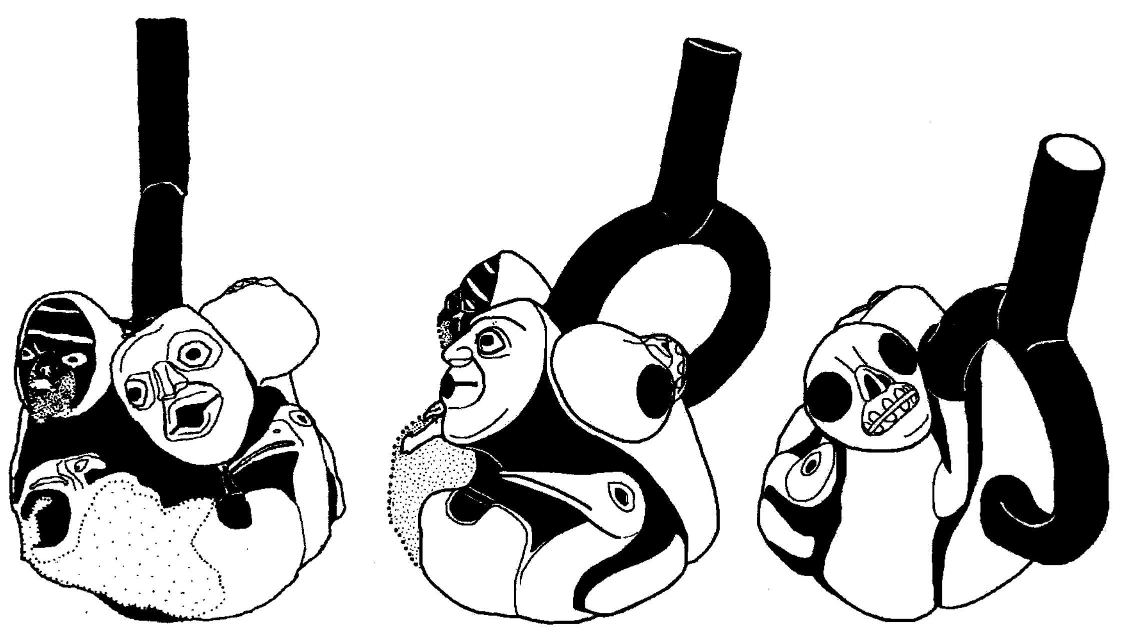


Fig. 7.1: La "tuerta" silbadora asociada con una cara de enferma de uta, una calavera, un ave marina y un ser irreconocible por la destrucción parcial de la botella tuberculiforme (ME, Berlín VA 47908) (dib. U. Korczok/Golte).

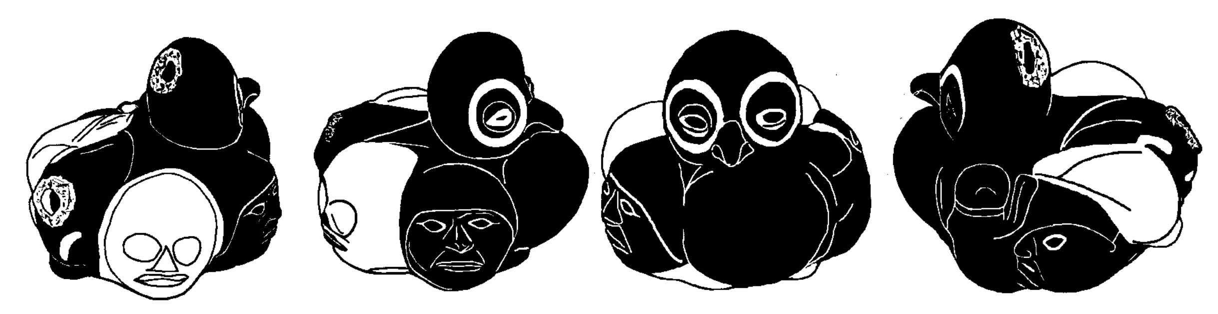


Fig. 7.2: Calavera como parte de un ensamble tuberculiforme del mundo subterráneo (ME, Berlín VA 4700) (dib. U. Korczok).

Fig. 7.3: Un ensamble tuberculiforme del mundo subterráneo (MNAAH C-02932, Lima) (dib. Golte).

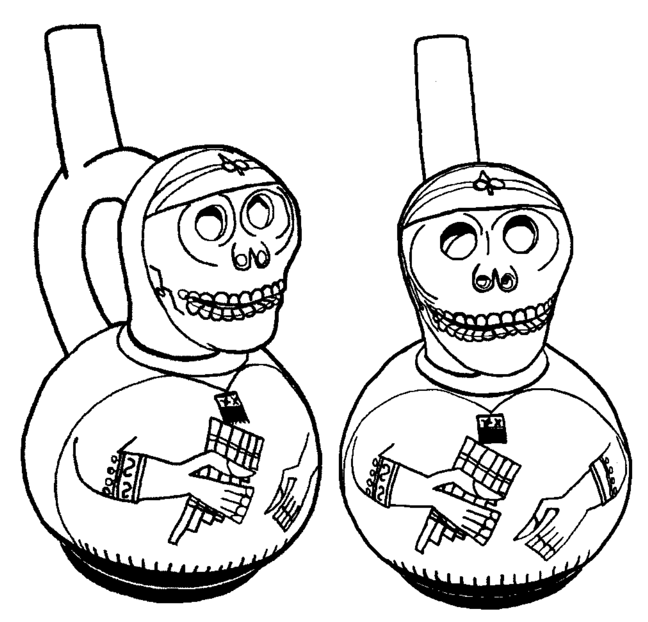


Fig. 7.4: Muerto con antara *(ME, Berlín VA 62152) (dib. U. Korczok).*



Fig. 7.5: La Divinidad femenina del Mundo Subterráneo Húmedo y los enfermos de uta y muertos bajo el cielo estrellado (ME, Berlín VA 4676) (dib. Golte).

A los muertos les corresponden espacios específicos y ellos están relacionados de una manera particular con el mundo de los vivos. Ubicados en el mundo subterráneo, femenino y nocturno, parecen relacionarse periódicamente con el mundo masculino y diurno de la superficie. Ya las figuras 7.4 y 7.5 indican formas en las cuales ellos, los muertos, buscan

el contacto con el mundo de arriba o sus contrapartes. Instrumentos musicales como las *antaras*, el tambor de mano (*tinya*), los *pinkullos*, son los más usuales. En la figura 7.5 parece claro que el tiempo de comunicación es la noche. Muchas veces aparecen como personajes relacionadores los lisiados, ciegos, enanos u otros discapacitados (figura 7.6).

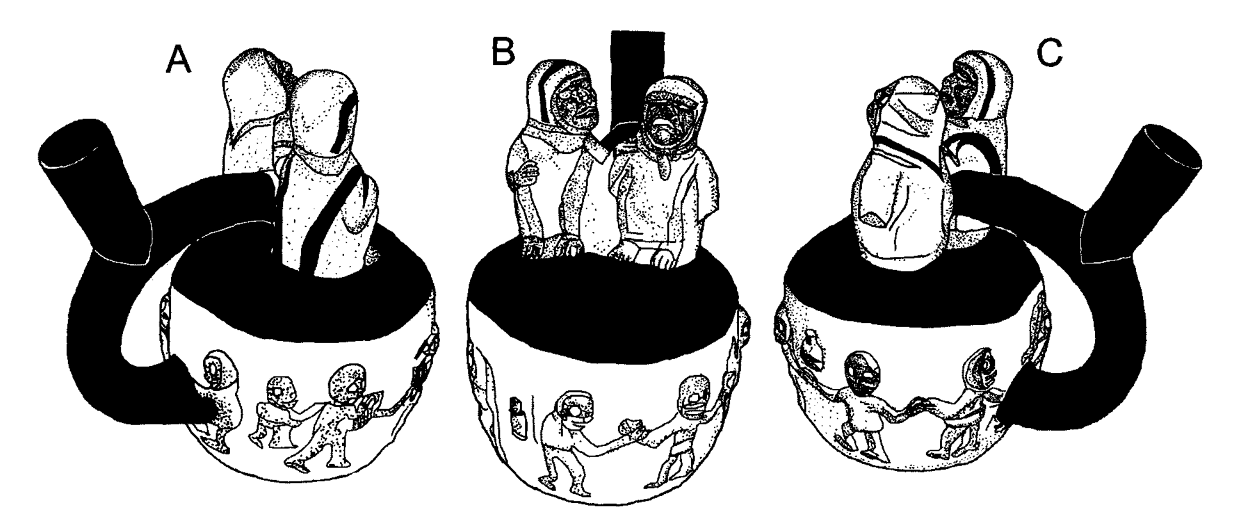


Fig. 7.6: Una pareja de lisiados en una botella de asa estribo lateral que comunica esqueletos que bailan tomados de las manos (MNAAH C-03535, Lima) (dib. Golte).

Al parecer personas de este tipo son entendidas como muy cercanas al mundo de los muertos, pero, como en este caso, son ubicados en la superficie. Hay muchas representaciones de muertos que bailan tomados de las manos sobre el cuerpo de una botella, y encima de ella se encuentran comunicadores, como la Diosa de la Tierra en el caso de la figura 7.5 o la pareja de lisiados y ciegos en la figura 7.6. Es el asa estribo que tiene un entronque en la escultura sobre el cuerpo de la vasija y otro en el cuerpo globular. En el último caso resulta ilustrativa la función de *tinku* en la vista A, ya que uno de los esqueletos trata de subir por el asa, mientras otro grupo toca las antaras entrelazadas con una soguilla. Al parecer esta utilización del estribo en vasijas que combinan una escultura con imágenes pintadas o moldeadas es un patrón que permite expresar bien la relación entre el mundo de arriba y el mundo de abajo.

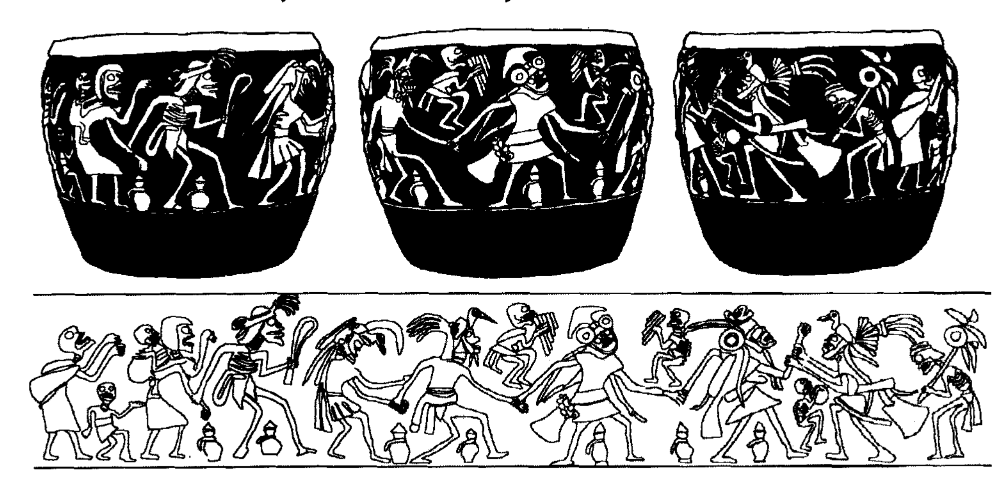


Fig. 7.7: El vaso VA 47984 del ME de Berlín (dib. Golte).

Lo primero que llama la atención y que diferencia claramente el mundo de los muertos de las representaciones del mundo de los vivos en la superficie de la tierra es que en él aparecen personajes de todas las edades y de ambos sexos. El vaso VA 47984 del Museo de Etnología de Berlín (figura 7.7) muestra una composición que se podría considerar típica en sus elementos constituyentes. Parece corresponder a una fiesta, que también se conoce en el ambiente de la gente viva, en la cual grupos disímiles bailan entrelazados o tomados de las manos en lo que parece ser un ritual (*qashuas*) en el cual se juntan grupos sociales contrarios y contrapuestos (Véase también el capítulo 11).

Tanto el ritual entre los vivos como el representado para el mundo de los difuntos muestran la unión de los actores diversos en un ambiente de ofrendas y con la presencia de músicos.

Las escenas con actores vivos por lo general son pintadas en una superficie color crema, mientras los bailes de los muertos son estampados en relieve sobre las vasijas. Esta diferencia sistemática está probablemente ligada a la idea de los moche que el mismo barro de las vasijas es parte de la tierra viva, y por lo tanto toma su forma, y la imagen no es aplicada sobre ella. Si bien hay algunas excepciones a esta regla, que discutiremos más adelante, vale para la amplia mayoría de las imágenes que conocemos (figuras 7.6, 7.7, 7.10 a 7.19).

Aparte de la diferencia en la forma de exposición hay algunas semejanzas más. Los bailarines son acompañados por gente que toca música. En el caso de los danzantes vivos los músicos tocan *pinkullos* (flautas), *q'epas* (cornetas) y *tinyas* (tambores de mano). Los mismos instrumentos también se encuentran en los bailes de los muertos, pero allí los instrumentos más prominentes son las *antaras* tocadas en pareja. Las parejas de *antaras* simbolizan por lo general la unión entre contrarios (masculino-femenino, mundo de arriba con mundo de abajo). Tanto los bailes de los muertos, como los de los vivos, muestran frecuentemente tinajas tapadas que parecen contener un líquido. Las sogas en los cuellos de las tinajas muestran que se trata de ofrendas.

Si bien se ve estas semejanzas en la composición, las escenas de bailes de muertos se diferencian por varios elementos de las de los vivos. Quizás la diferencia más resaltante sea el hecho de que en los bailes de difuntos los bailarines son de ambos sexos, y son acompañados por niños de edades diversas, desde menores llevados aún en la *lliclla* de sus madres, hasta jóvenes de mediana edad que parecen estar jugando entre los adultos, o que son los que tocan las *tinyas* (figura 7.6). Un gran número de las escenas muestra a un personaje especial que parece llevar un estandarte que se asemeja a una palmera, pero también podría ser un palo al cual se ha amarrado tubérculos. En la mayoría de los relieves hay solo un estandarte, entre las representadas aquí hay una figura (figura 7.15), en la cual se puede apreciar dos estandartes, una es llevada por una mujer (a la izquierda), la otra por un hombre (a la derecha). Los otros tipos de personajes varían en número. Hay varones que muestran en su tocado un ave marina, y hay otros que parecen mostrar la cabeza de un felino. Algunos, al igual como en las escenas con actores vivos, reportan personas con indumentaria de guerreros. Un rol prominente ocupa un perso-

naje masculino que lleva dos aplicaciones redondas en el tocado, semejante al personaje estampado en relieve en la figura 7.8. El tocado de este personaje se asemeja al de la Divinidad masculina Nocturna (figura 2.12). Significativamente el personaje de la figura 7.8 no solo aparece tocando una antara, sino el objeto mismo es un pito con el cual se puede producir un silbido agudo.

Las mujeres y los niños no tienen tales adornos. En la figura 7.7 aparece un actor liderando el grupo de mujeres a la izquierda que lleva una especie de lazo, que en otros contextos es utilizado para identificar al personaje que recibe una ofrenda, mientras el lazo mismo es el marcador de la ofrenda ya recibida, al igual como marca al cautivado en la batalla.



Fig. 7.8: Un personaje con el tocado de dos aplicaciones redondas tocando una antara *(Kutscher 1954: Lám. 77 D) (dib. von den Steinen).*



Fig. 7.9: Baile de muertos (Kutscher 1954: Lám. 31 B).



Fig. 7.10: Baile de muertos (Kutscher 1954: Lám. 30 B).



Fig. 7.11: Baile de muertos (Kutscher 1954: Lám. 32 B).



Fig. 7.12: Baile de muertos (Vergara y Sánchez 1996: Lám. 113).



Fig. 7.13: Baile de muertos (Vergara y Sánchez 1996: Lám. 119).



Fig. 7.14: Baile de muertos (Vergara y Sánchez 1996: Lám. 114).

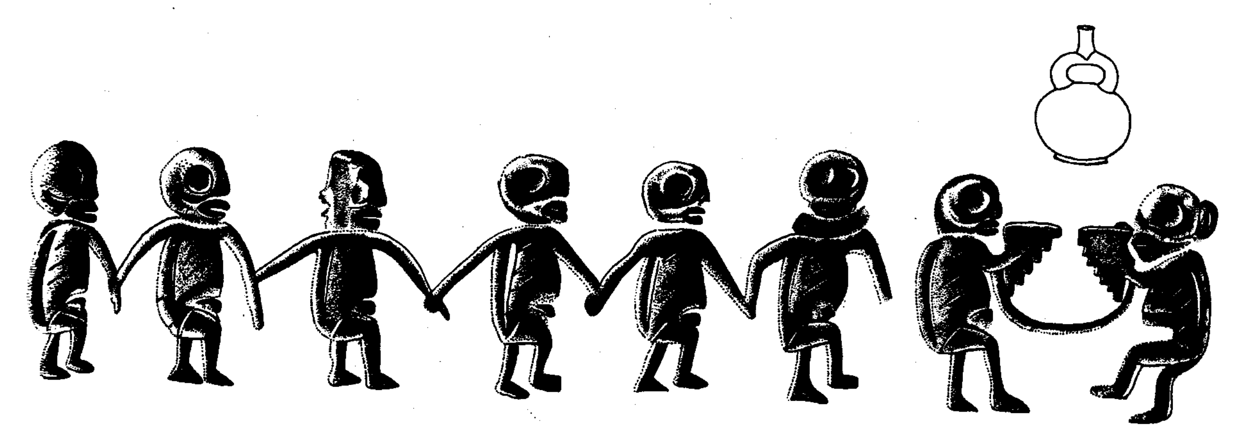


Fig. 7.19: Baile de muertos (Vergara y Sánchez 1996: Lám. 118).

Si bien los seres del mundo moche habitan un mundo dualizado, es visible que entre las mitades opuestas y complementarias se produce un contacto permanente. Esto vale no solamente para los humanos vivos y muertos que cooperan en la construcción constante de un futuro, sino para todo el universo. En este sentido no es sorprendente que encontremos en las pinturas (figura 7.20) un mundo de perros muertos, que al igual como los humanos vivos y muertos, bailan con ofrendas de líquido al pie de dos figuras esculturadas encima de la vasija que muestra una pareja de canes.

Por lo menos uno de los perros, el de la calavera delantera negra, es marcado como masculino. Parece que también los perros participarían en el relacionamiento con el mundo de los vivos. Es interesante el hecho de que también en este caso se presenta una abundancia y gran variedad de formas de recipientes con símbolos del mundo húmedo y acuático. No hay músicos en la superficie pintada de la vasija, aunque la pareja encima de la botella –por los hocicos también parecen ser perros– carga *antaras*.

Los bailes de los vivos, de los seres liminales, como los enfermos de uta (figura 7.5), y finalmente de los muertos, muestran todos signos claros de unión. Los signos de entrelazamiento empiezan con el mismo gesto de agarrarse por los brazos que indican ya una unión de los danzantes, y siguen con las *antaras* que son un signo de unión entre contrarios, y en nuestro contexto también de los mundos opuestos, y el mundo de los vivos y de los muertos. A estos signos comunes a todos se podría añadir la vestimenta bicolor de los danzantes vivos, o los tocados de aves marinas y felinos en el caso del mundo de los muertos, ambos serían símbolos de mundos contrarios. En todos ellos la música como elemento de comunicación está presente, como lo son también las vasijas con líquido. Como la unión de contrarios es el elemento motor central de la cosmovisión moche, se debe suponer que ésta se habría realizado en fechas indicadas para ello, para auspiciar con ello la fertilidad.

La ausencia de mujeres en el baile de los vivos y su presencia visible en el mundo liminal y el de los muertos, de hecho parece indicar una forma sexuada de la relación expresada.

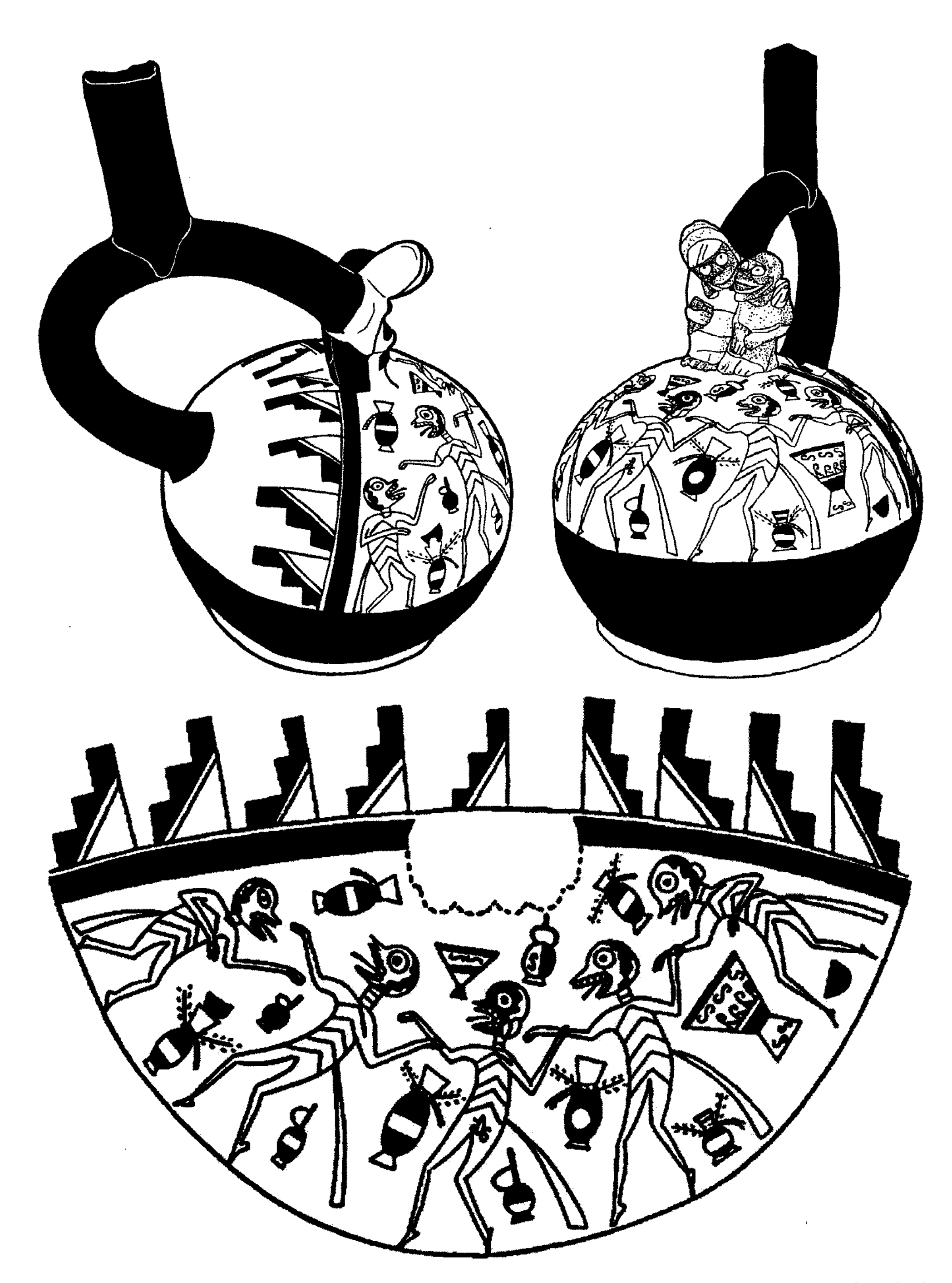


Fig. 7.20: Perros muertos bailando agarrándose las muñecas entre vasijas de líquidos ofrendados y enmarcados por las pirámides del mundo subterráneo (ME, Berlín VA 17643).

Si vemos la gran cantidad de vasijas que muestran el estandarte en forma de palmera (o quizás un atado de yucas), éstas parecen mostrar un ensamble "típico", en el cual la intención de la imagen es mostrar el intento de los muertos de comunicarse mancomunadamente, todos, mujeres y niños incluidos, con el mundo de arriba. Las *antaras* tratarían de unir el reino de los muertos con el mundo de la superficie en un intento de combinar a ambos. Las vasijas con líquido podrían presentar la ofrenda del mundo de abajo para el de la superficie, y el estandarte podría ser un símbolo de plantas que crecen

(siempre y cuando la identificación con hojas o yucas sea acertada). Con todo, parece que un encuentro de este tipo inauguraría la época de siembra, es decir ritualmente el equinoccio de setiembre.

Las ofrendas de semen al mundo de los muertos

Ya las figuras 7.21 y 7.22 sitúan a las escenas de los muertos en un contexto mayor y más específico. En ellas las escenas se ubican en dos niveles. En el superior encontramos un murciélago y una lechuza y prominentemente una pareja de actores vivos en coito anal. Los personajes menores por lo menos en parte aparecen signados por una actitud violenta, se enfrentan y arrojan piedras. Ninguno de los presentes en el nivel superior muestra signos de rango como los tocados.

Tanto los personajes del nivel superior como los del inferior parecen estar agrupados alrededor de un personaje central que pasa del nivel superior al inferior. Este no parece ser un muerto. Los del nivel inferior jalan a este personaje por sus piernas. El nivel inferior se parece al de las escenas discutidas más arriba. Está presente la pareja que toca *antaras*, los bailarines agarrados por las muñecas, las vasijas de líquido, los actores masculinos con tocado, pero también los femeninos. No están las personas que portan el estandarte en forma de palmera, pero si hay elementos que no aparecen en ninguna de las escenas anteriormente vistas. Lo que más salta a la vista es una llama que parece cargar a un muerto. En ambas figuras aparece una segunda llama al lado de dos cubículos superpuestos, el superior muestra un esqueleto echado, el inferior uno sentado.

Ambas escenas muestran una gran semejanza en la composición, si bien la forma de transposición de los relieves a un plano los hace aparecer como diferentes. Pero los relieves no son idénticos, la figura 7.21 por ejemplo muestra un búho en el nivel superior que no aparece en la segunda, y la figura 7.22 ostenta un personaje entre la llama y el esqueleto que jala al que traspasa la frontera entre los niveles. En la figura 7.22 se halla en la cima de la vasija, entre los puntos de encuentro del asa con el cuerpo de ella, lo que parece ser una pareja con un menor. Como no conocemos el original de la escena de la figura 7.21 no podemos afirmar que carezca de esta escena, pero parece improbable que haya sido omitido.



Fig. 7.21: Muertos en baile, coito anal y pasaje de un personaje principal de un nivel superior al inferior con ayuda de muertos (Redib. según Donnan 1982: 120).

En las escenas de las figuras 7.21 y 7.22 el tema principal no parece ser la danza de las anteriores, si bien está presente, sino el esfuerzo mutuo de los muertos y de los vivos de apoyar el tránsito del personaje principal hacia y por el mundo de los muertos. Esta interpretación por una parte se apoyaría en la escena del coito anal. Es un acto entre personas vivas, ya discutiremos en cuanto un acto de esta naturaleza podría significar una ofrenda para los muertos. Por otro lado, el hecho de que se jale al personaje principal y se lo ahuyente con piedras de parte de los muertos muestra que también ellos colaboran en esta comunicación entre los mundos. Finalmente, la llama que carga a un humano hace recordar las vasijas en las cuales la Divinidad Intermediadora es llevada en una llama en las peripecias de su travesía por el mundo de los muertos. En otras palabras, si los relieves de las figuras 7.6 y 7.9 a 7.19 muestran la voluntad de cooperación de parte de los muertos, los bailes paralelos de los vivos que veremos en el capítulo sobre el "Baile de la soga" (cap. 11), el esfuerzo de los vivos de la contraparte, las figuras 7.21 y 7.22 más bien depictarían la colaboración eficaz entre vivos y muertos.

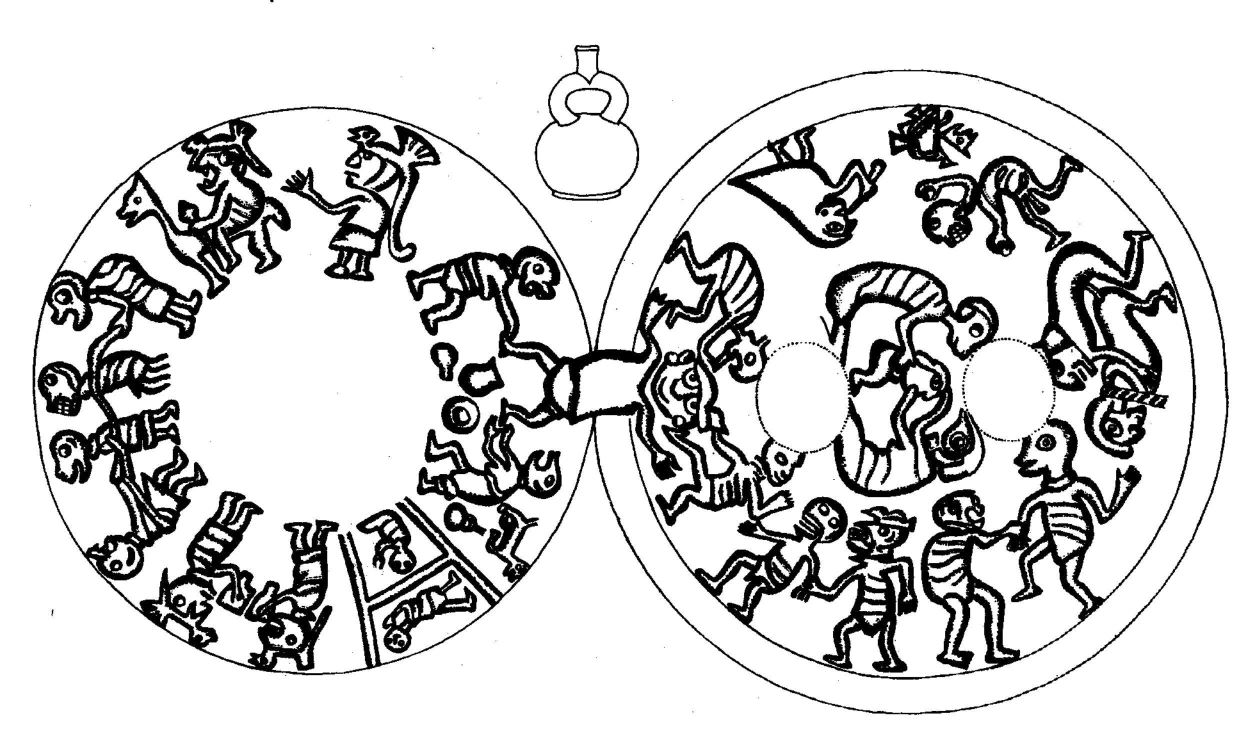


Fig. 7.22: Muertos en baile, coito anal y pasaje de un personaje principal de nivel superior a otro inferior (Vergara y Sánchez 1996: Lám. 123).

Hemos afirmado que el coito anal sería un tipo de ofrenda de parte de los vivos para el mundo de los muertos. Esta idea se basa por un lado en que la mayoría de las escenas llamadas "eróticas" muestran con claridad que se trata de un coito anal entre una pareja heterosexual. Esta está cubierta frecuentemente con una manta con cruces. Esta manta con cruces es el atuendo no solo de la tuerta, es decir la Diosa de la Tierra, sino también en su representación como tubérculo y otras tantas vasijas. Así que se podría suponer que lo que pasa debajo de la manta es algo que está destinado al mundo subterráneo. Hay una vasija en el Museo de Arte de Lima que muestra la relación sexual de dos esqueletos

masculinos, por sus asientos probablemente de alto rango, con dos mujeres que parecen pertenecer al mundo intermedio de los enfermos de uta y de los tullidos (figura 7.23). La relación explícita de la mujer a la derecha con el esqueleto parece signada por no concluirse por completo. Encima de la vasija con la pintura está prominentemente otro integrante del mundo de los tullidos en un acto de masturbación. El semen resultado de este acto es pintado al lado de una *antara* y resulta visible que los actores interactuantes en la escena pintada están estrechando las palmas de sus manos para recibirlo. Resulta bastante explícita esta escena en cuanto a las carencias del mundo de los muertos y la posibilidad de suplirlas por actos de transferencia del semen del mundo de los vivos al de los muertos.

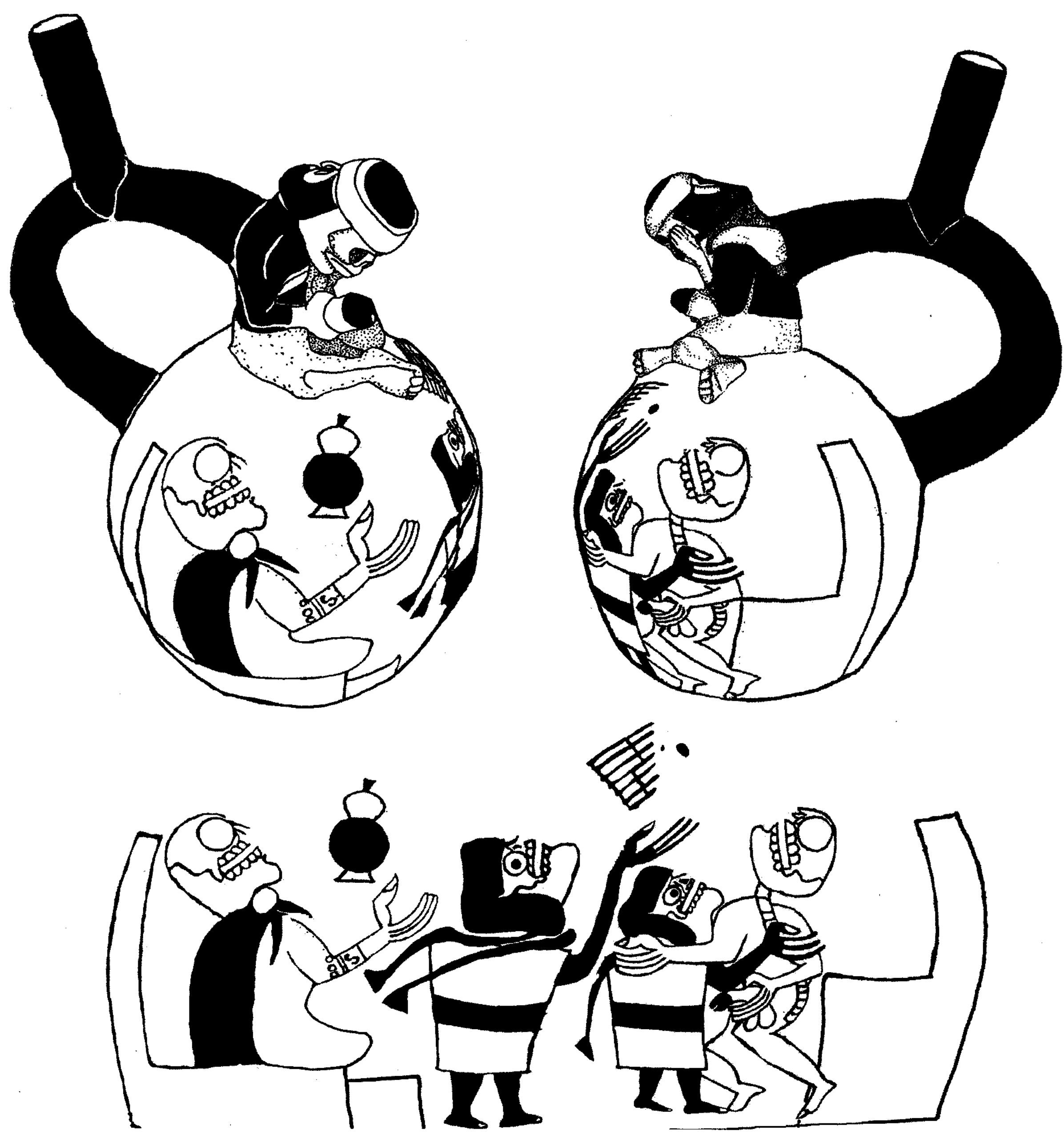


Fig. 7.23: Muertos y mujeres con uta que tratan de recibir semen de un masturbador que sufre de la misma enfermedad, antara *con semen entre los actuantes (Museo de Arte, Lima) (dib. Golte).*

Hay una serie de indicios que apuntan en la misma dirección, como por ejemplo una gran cantidad de fuentes que en su fondo muestran el cuerpo de una mujer echada con la vagina abierta, que precisamente podrían haber sido utilizadas en ritos relacionados con esta idea. También los dignatarios con un pene sobredimensionado podrían ser interpretados como partes de un ritual correspondiente.

Por lo general las vasijas que ostentan una escena de coito anal son escenas heterosexuales y frecuentemente la parte femenina está amantando a un hijo. Suponemos que esta combinación quiere expresar la situación excepcional y ofrendante del coito anal.

También la figura 7.24, que muestra a un cautivo con la soga alrededor del cuello sentado entre dos paredes de pirámide escalonada, podría ser un indicador de la misma carencia de semen en el mundo subterráneo, que convertiría a éste en objeto de ofrenda. La soga en este caso toma la forma de una culebra, que al igual como las paredes del asiento del prisionero indican que éste está destinado como ofrenda al mundo de abajo, puede ser interpretado de la misma manera. En este sentido la práctica del coito anal ritual resultaría ser una variante de ofrenda del mismo tipo. No queremos entrar más extensamente a este tema que ha sido tratado con poca propiedad en una serie de títulos, que precisamente no sitúan las escenas en el contexto mayor de la iconografía mochica.

Si bien el mundo de los muertos es un mundo aparte vemos que el devenir en él depende de la acción de los vivos, al igual como el devenir del mundo de los vivos depende del concurso y del apoyo de los muertos.

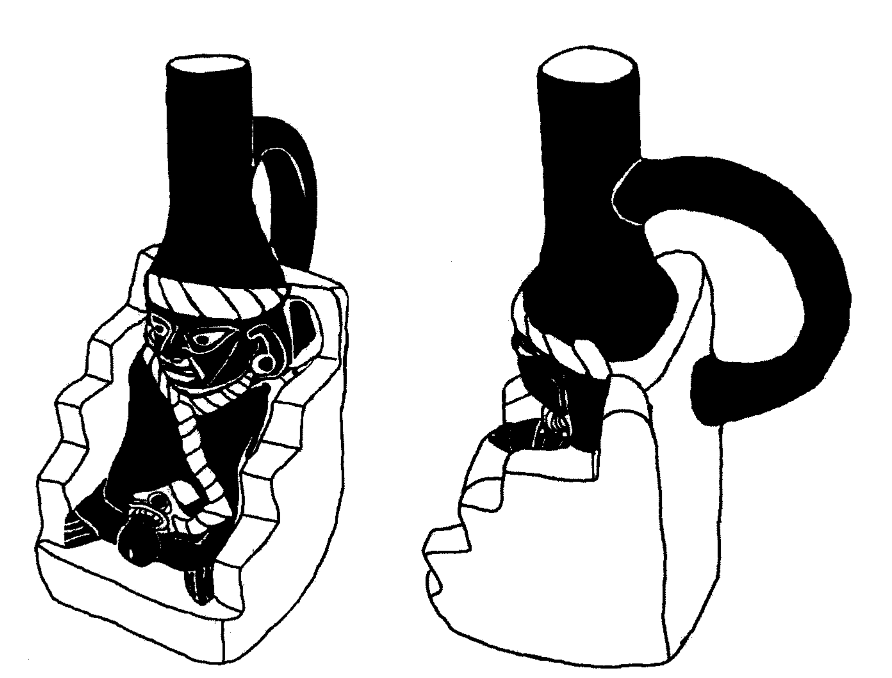


Fig. 7.24: Cautivo sentado entre escalones de pirámides. La soga del cuello toma la forma de culebra subterránea y muerde el pene del cautivo (ME, Berlín VA 47903) (dib. Golte).

Entre ambos mundos hay una comunicación. En la pintura moche se expresa que hay comunicadores específicos que circulan entre uno y otro de los dos mundos contrapuestos y complementarios. En ambos casos los dos mundos aparecen en las posiciones laterales de las vasijas y el asa estribo resultaría ser un comunicador entre los mundos opuestos. En las figuras 7.25 y 7.26 se ve el paso de moscas entre estos dos mundos. En la figura 7.25 los dos personajes principales de sexo diverso que parecen recibir la mosca con bastones

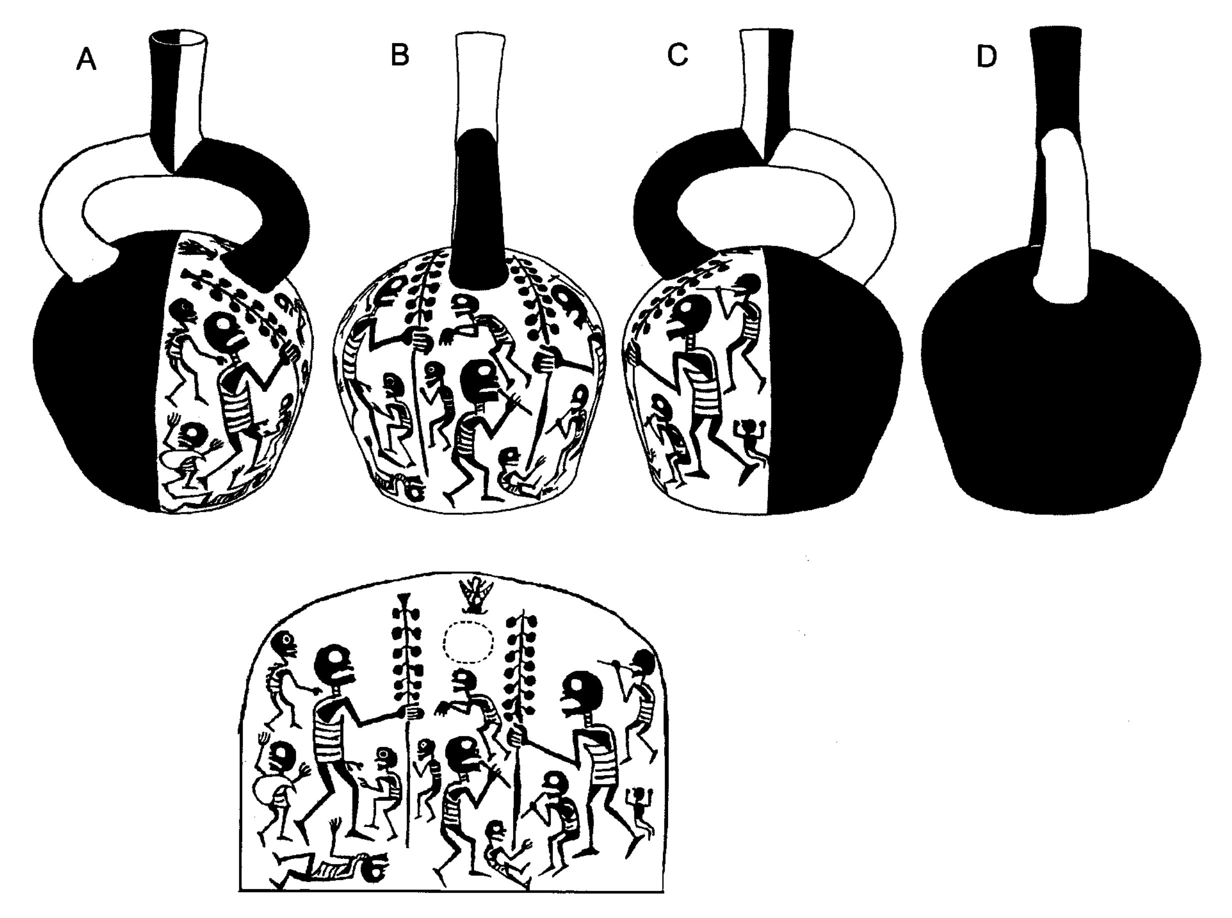


Fig. 7.25: Recepción de la mosca chiririnka *en el reino de los muertos (ME, Berlín VA 62199) (dib. Golte).*

de sonajas, también los encontramos en las secuencias del entierro (cap. 12) al lado de la pirámide mortuoria, a la cual se está bajando el sarcófago.

También la salamandra de la figura 7.26 tiene un bastón de sonajas para el rito de recepción de muertos. Un detalle particular de esta botella es que en el asa estribo tiene unas marcas en relieve que en realidad solo son perceptibles al tacto. Debemos suponer que la persona que utilizaba esta botella en un contexto ritual debe de haber sido ciega. Esto hace

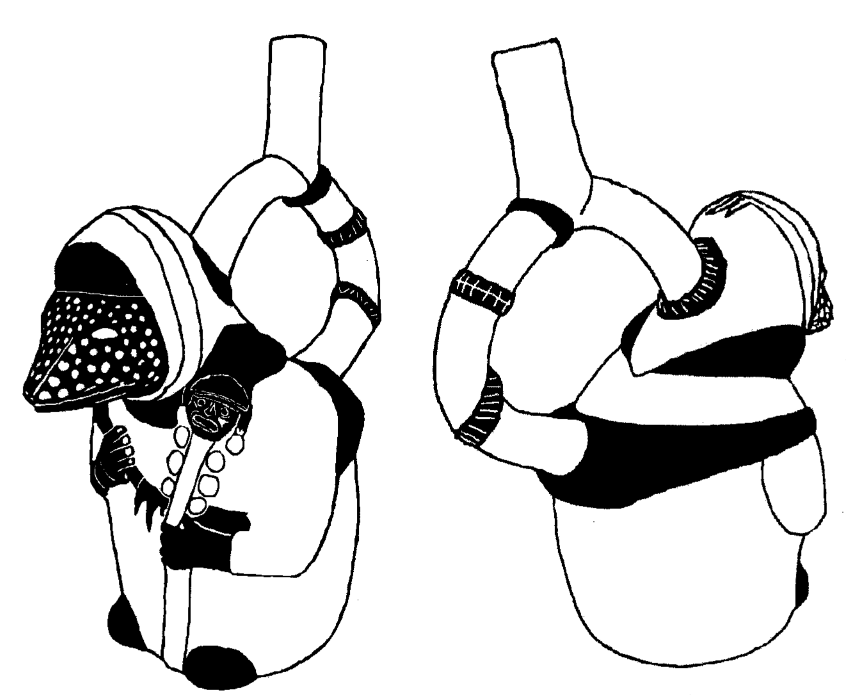


Fig. 7.26: Salamandra con bastón de sonajas como receptora del mundo de los muertos (ME, Berlín VA 48100) (dib. Golte).

pensar que los ciegos efectivamente cumplían roles específicos en los funerales de una persona.

La figura 7.27 ostenta la misma composición dual semejante a la de la figura 7.25. Vemos que una mitad está marcada por un borde de olas, que significa agua y humedad, y por otro lado con cabezas de salamandra, que simbolizan el mundo subterráneo. Y nuevamente vemos las moscas *chiririnka* que esta vez pasan por el asa estribo de una mitad a la otra.



Fig. 7.27: El mundo subterráneo húmedo, simbolizado por cabezas de salamandra, y las moscas chiririnka *que transitan al "otro" mundo de la superficie (ME, Berlín VA 3711) (dib. U. Korczok).*

De hecho cada entierro es una transición de la vida de la superficie al mundo de los muertos. Y así como en la "Secuencia del entierro" se muestra una transición desde el mundo nocturno de la superficie hacia el reino de los muertos, se da un rito paralelo en el mundo de los muertos. Kutscher tenía en su archivo el dibujo de un ceramio del Museo Peabody en Cambridge que reproducimos algo modificado en la figura 7.28. Si bien este dibujo reproduce solo las pinturas de línea fina del cuerpo cúbico de la vasija, está acompañado de un esbozo a mano alzada de la superficie del cubo y la disposición de las figuras en él. Las pinturas del frente de la vasija muestran dos esqueletos de animales con bastones, semejantes a los que aparecen centralmente en el paso de la mosca *chiririnka*. Los esqueletos de animales visiblemente tienen el pene erigido. Las escenas de los lados son semejantes, solo que entre los dos esqueletos con bastones se halla un esqueleto con tambor de mano en cada caso y los del lado derecho no muestran el pene. Ya el lado detrás del esqueleto esculturado está ocupado por una hilera de seis botijas ofrendadas por ambos lados de la conexión del asa estribo.

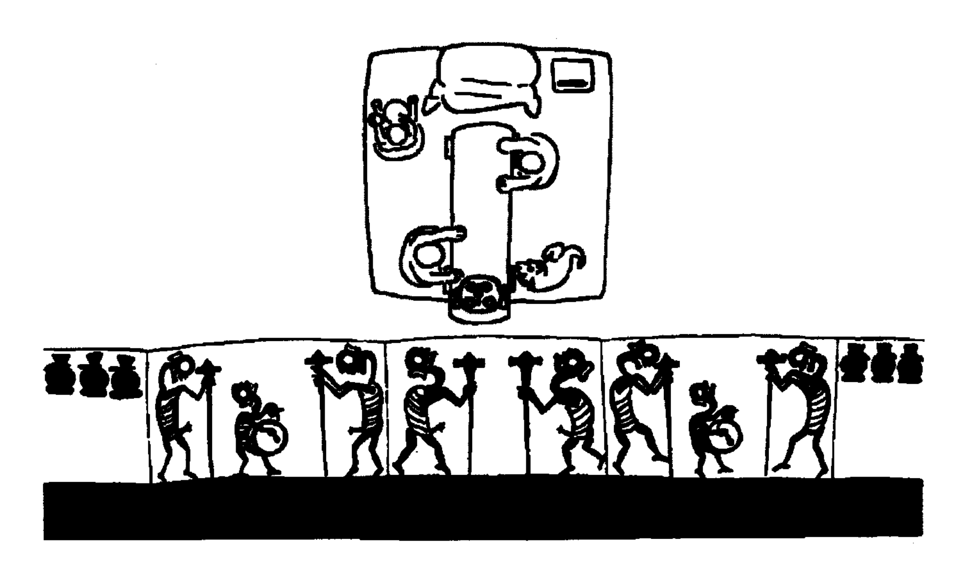


Fig. 7.28: Escena de transición de un sarcófago al mundo de los muertos (Kutscher 1983: fig. 162).

Suponemos que los esqueletos podrían pertenecer a mamíferos, probablemente venados. Nos inclinamos por esta especie por las formas de los dientes, de los cuellos y del tórax. Los venados aparecen en las pinturas moche como los que más se asemejan a los humanos, en tanto aparecen como guerreros y también como cautivos. Una buena muestra es la vasija que se puede apreciar en la figura 7.30, en la cual un muerto masculino en una posición superior, semejante al de la figura 7.29, recibe como ofrenda un venado atado con el pene erigido.



Fig. 7.29: La escena en la superficie de la vasija de la fig. 27 (PMAE-Cambridge T 1364 16-62-30/F724) (dib. Golte).

La figura 7.29 muestra la vasija, de la cual proviene la transposición plana de Kutscher (fig. 7.28). En la parte superior está prominentemente un esqueleto esculturado, como enfrentando al personaje del sarcófago. Este es atendido por dos muertos. Un tercero (?) se encuentra frente a una vasija al lado del muerto mayor. Junto al sarcófago está echado un perro. El cuerpo del sarcófago parece ser el de una divinidad, ya que la máscara mortuoria muestra el esbozo de una boca de dientes felínicos. El perro manchado al lado del sarcófago podría ser un indicio de que se trate de la Divinidad F, la que es casi siempre

representada acompañada por un perro manchado. Si fuera así, la escena mostraría la entrada de esta Divinidad al reino de los muertos (Golte 1993).



Fig. 7.30: Un muerto masculino recibe la ofrenda de un venado masculino atado (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

Ya en la escena de las figuras 7.28 y 7.29, al igual como en las escenas 7.21 y 7.22, las vasijas moche no solo muestran rituales, que probablemente corresponden a los momentos de relación del mundo de la oscuridad y de la muerte con el de los vivos, sino tienen un contenido narrativo. Lo mismo vale pare el conjunto de escenas que es conocido como "El tema del entierro", el cual culmina en el paso de la "tuerta" al mundo de los muertos, donde se convierte en la Divinidad Subterránea. Los hitos de la narración mítica están constituidos por escenas de transición (Golte 1993). Es ahí donde se produce el nexo entre la narración mítica sobre acontecimientos en un mundo primordial, los ritos (Hocquenghem 1984) y finalmente la construcción real y ritual de la vida de los moche. Los hitos de la narración son escenificados ritualmente marcados por el paso de los astros y regulan la vida de un pueblo. La relación complementaria de éste con sus muertos al mismo tiempo no solo mantiene la memoria de ellos, sino es comprendida como la base del futuro y del orden de la vida diaria.

8. Tiempo de guerra, tiempo de cultivo

Ya hemos visto en las formas variadas de los ceramios moche que hay un tipo de botella que junta dos principios de construcción en una forma particular: la vasija de boca ancha cerrada con asa estribo lateral. Las vasijas de este tipo por un lado se asocian claramente con el mundo húmedo de agua dulce, como bien lo muestra la figura 8.1. Ahí aparecen garzas, totorales, peces de agua dulce y flores de loto (*Nymphaea sp.)* (Weberbauer 1945: 275). Pero también parecen estar ligadas a otro espacio complementario por su asa estribo que implica una relación entre opuestos.



Fig. 8.1: Flores de loto en su contexto de laguna de agua dulce en una botella de boca ancha cerrada con asa estribo añadido (Chicago Art Institute 55.2251) (dib. Golte –derecha–; dib. en plano bidimensional del lado izquierdo según la versión de Kutscher 1983: 58).



Fig. 8.2: Escena de totoral con nidos tomada de una botella de boca ancha cerrada con asa estribo (National Museum, Washington) (Kutscher 1983: 59).

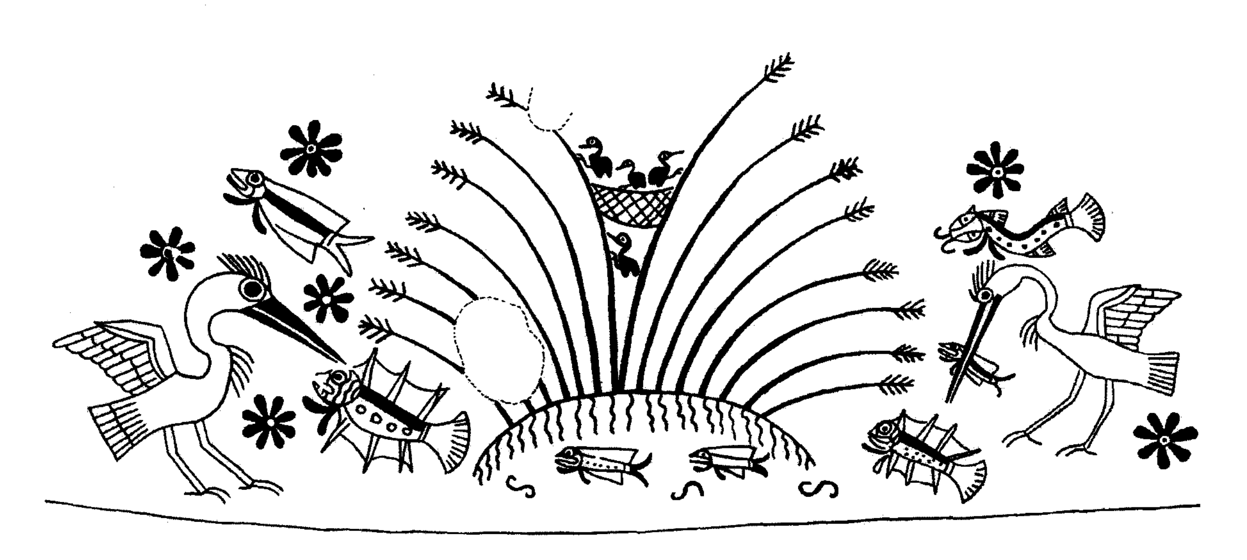


Fig. 8.3: Escena de totoral con nido tomada de una botella de boca ancha cerrada con asa estribo (British Museum, Londres) (Kutscher 1983: 67).

En una versión muy parecida de una vasija del mismo tipo en el National Museum en Washington las garzas incluso aparecen como anidando en los totorales (figura 8.2), y el mismo conjunto de seres también muestra la pintura proveniente de una botella de este tipo perteneciendo a la colección del Museo Británico (figura 8.3). Esto de por sí le da una ubicación temporal a la imagen. Las garzas (*Egretta thula*) empiezan su época de reproducción en el otoño, es decir la imagen para los moche se asocia con la época seca,

cuando los ríos ya han bajado y el agua dulce queda en bofedales y lagunas. Así que la imagen, si bien referida a la abundancia de vida en el agua dulce, se relaciona temporalmente con la época seca en la agricultura de irrigación, vale decir en cuanto al calendario ritual, la parte del año en la cual el mundo de arriba, el día y el Dios Solar, imperan.



Fig. 8.4: Escena de totoral con un ducto hacia el interior por el centro de las flores de loto (British Museum, Londres) (dib. Golte, según foto y desarrollo plano en Donnan y McClelland 1999: 105).

A esta ubicación temporal se añade un segundo indicador temporal relacionado con la flor de loto. El lanzamiento de ésta mediante estólicas se realiza alrededor del equinoccio de setiembre. Este rito propicia la época de lluvias. Quizás la figura 8.4 aluda a esta situación en la cual la misma flor de loto tiene en el centro un ducto al mundo interior. Así que se comprendería por qué el lanzamiento de flores de loto con estólica, y su regreso como paracaídas al suelo para el mundo de arriba abre una comunicación con el mundo de

abajo, y con ello a la humedad y el agua. Siendo la flor de loto una imagen visiblemente presente en las botellas de boca ancha clausuradas, llegaríamos a la conclusión de que las vasijas de este tipo ancha están ligadas a la época seca.

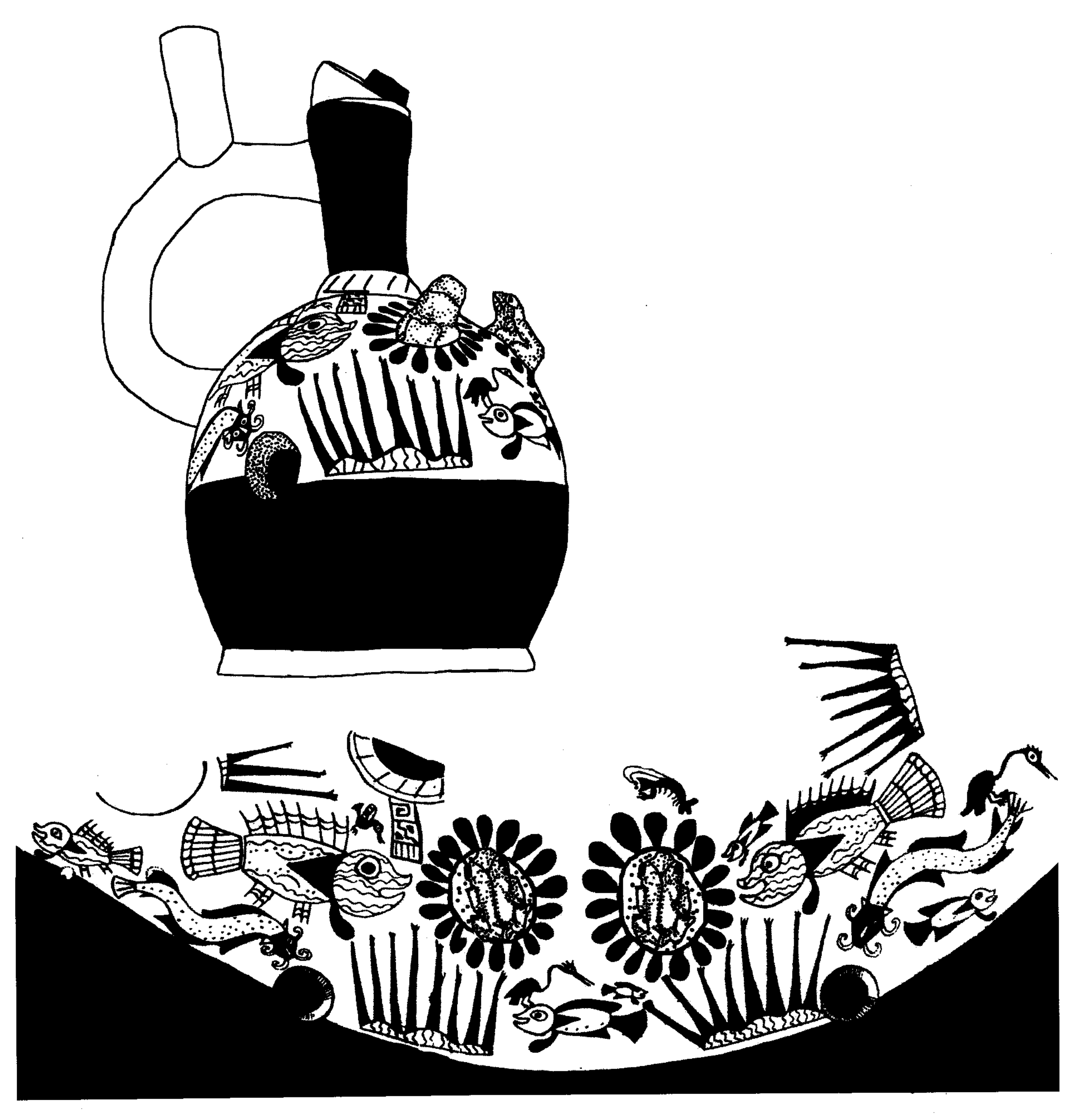


Fig. 8.5: Escena de totoral con un ducto hacia el interior por el límite entre agua y subsuelo (MRAH, Bruselas) (dib. Golte, según Purín 1980: II: Pl. XLVI y della Santa 1974: 140).

De hecho hay una asociación muy clara entre ranas, flores de loto, la humedad y por ende la fertilidad. Así como las botellas clausuradas en las figuras 8.1 a 8.4 muestran una asociación muy estrecha entre estos elementos, también lo hace la botella del Museo de Bruselas (figura 8.5), muy similar a la del British Museum. Sin embargo, en este caso el ducto adicional hacia el interior aparece en el límite entre el mundo acuático y el del

subsuelo. Es comprensible esta división en un mundo básicamente desértico. El subsuelo de por sí no necesariamente es húmedo, así que se podría postular que hay una idea de un subsuelo seco y el mundo de la humedad. Su encuentro resultaría nuevamente en un *tinku* y por ello el ducto adicional nacería en el espacio liminar de la pintura de la vasija.



Fig. 8.6: Escena de totoral en el borde de una fuente acampanada sobre el borde interior, el borde exterior muestra la típica pirámide del mundo de abajo con una extensión de tinku *hacia el mundo de arriba (ME, Berlín VA 18552) (Dib. Korczok).*

Si se considera que el borde interior de la vasija acampanada es, como hemos visto, una oferta para el *tinku* para el águila relacionada con el mundo de arriba, la vasija de la figura 8.6 se inscribe bien en la lógica expuesta y, por supuesto, los signos en el borde exterior precisamente tipificarían la vasija completa como una oferta de *tinku* del mundo húmedo subterráneo con el mundo de arriba (véase también la figura 8.17).

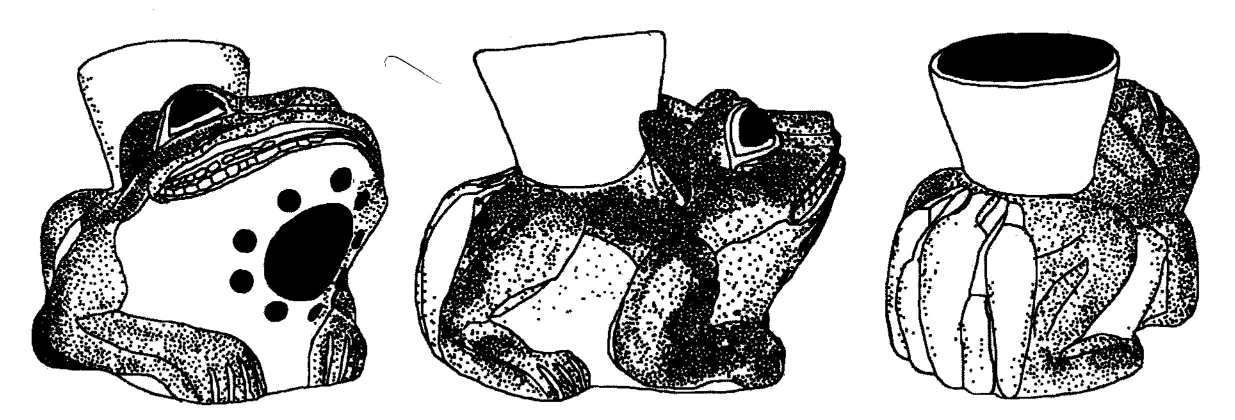


Fig. 8.7: Botella de boca ancha en forma de rana con adherencias de plantas comestibles y una flor de loto en el pecho (Colección privada) (Dib. Golte).

La rana de por sí y la flor de loto pertenecerían al mundo húmedo de abajo cuya contribución es precisamente la fertilidad. Casi todas las vasijas de boca ancha en forma de rana muestran por un lado una flor de loto en formas simplificadas en el pecho de la rana y adherencias de plantas comestibles, por lo general subterráneas, como la yuca (*Ipomoea batatas*) en este caso, o maní (*Arachis hypogaea)* en otros, en la parte posterior (figura 8.7). Es posible que incluso este ordenamiento tenga un significado de principio y fin: si la flor de loto es la entrada a la época humeda, la yuca de la costa que se cosecha en marzo y abril estaría ubicada en su final.



Fig. 8.8: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo mostrando una imagen de cabezas de salamandra entrelazadas (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

Si bien los símbolos de la figura 8.8 difieren visiblemente de los que hemos visto hasta el momento, el sentido subyacente es el mismo. La boca ancha misma muestra las volutas del agua. Aparece la soga que convierte el objeto en ofrenda, y el cuerpo abultado muestra las cabezas de salamandra entrelazadas del mundo subterráneo. En el plano superior del cuerpo de la botella encontramos los caracoles (*Bulimus sp.*) asociados con el mundo húmedo de las Lomas.

Veamos estos símbolos. En la figura 8.9 encontramos una representación de un hacha de cobre, que tanto por su procedencia, como por su color rojizo se ubica en el mundo subterráneo. Vemos que la simbolización de esta pertenencia es muy similar a la de la vasija de la figura 8.8.

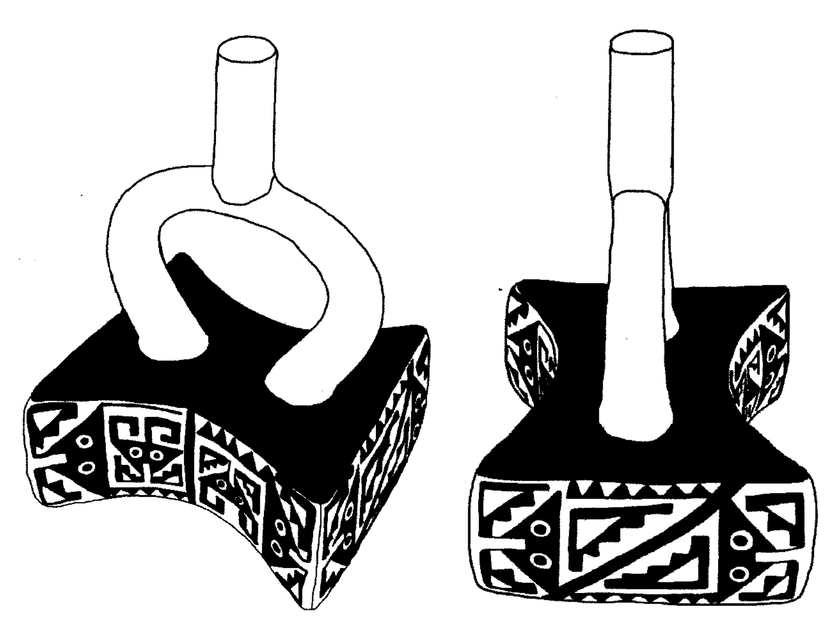


Fig. 8.9: Botella con asa estribo mostrando un hacha de cobre con los símbolos del mundo de abajo (ME, Berlín VA 65536) (dib. Golte).

Lo que diferencia la figura 8.8 de la 8.9 son los caracoles *Bulimus sp.* que caminan sobre su superficie. Es que esta representación se asocia con las Lomas y las grandes extensiones de cobertura de tilandsias (*Tillandsia spp.*) de las colinas desérticas. Tanto las Lomas, como las tilandsias tienen un ritmo de crecimiento y florecimiento que es invertido frente al ritmo de la naturaleza en los valles (Koepcke 1961). Es que precisamente cuando decrece el volumen de los ríos costeños y escasea el agua de irrigación, entre abril y setiembre, las Lomas tienen su fase de crecimiento y verdor. Es que no dependen de la época de lluvias serranas, sino de la humedad de las nubes que invaden los valles costeños en esta época hasta una altura de unos 900 metros. Estas nubes que hacen invisible el cielo nocturno permiten que especialmente en las horas de la noche la humedad de ellas se condense en la superficie de las plantas, y es directamente absorbida por las tilandsias que carecen de raíces, y hace crecer en la vegetación densa de las Lomas pequeños riachuelos. Es decir las Lomas verdean y hay una cobertura de plantas sobre muchas colinas en un ciclo invertido frente al ciclo de los valles. Es este fenómeno, al parecer, el que condujo a que los moche vean en las Lomas una manifestación del mundo subterráneo y nocturno que se asocia con la época húmeda del valle. Por esto la Divinidad de la Época Húmeda con alta frecuencia aparece como incorporada en las Lomas (figura 8.10).

En esta época los caracoles salen de sus conchas y se alimentan, mientras en la época húmeda del valle están cerrados con una capa dura que impide que se sequen. Es la época en la cual los moche recolectan los caracoles en las Lomas (figura 8.11).

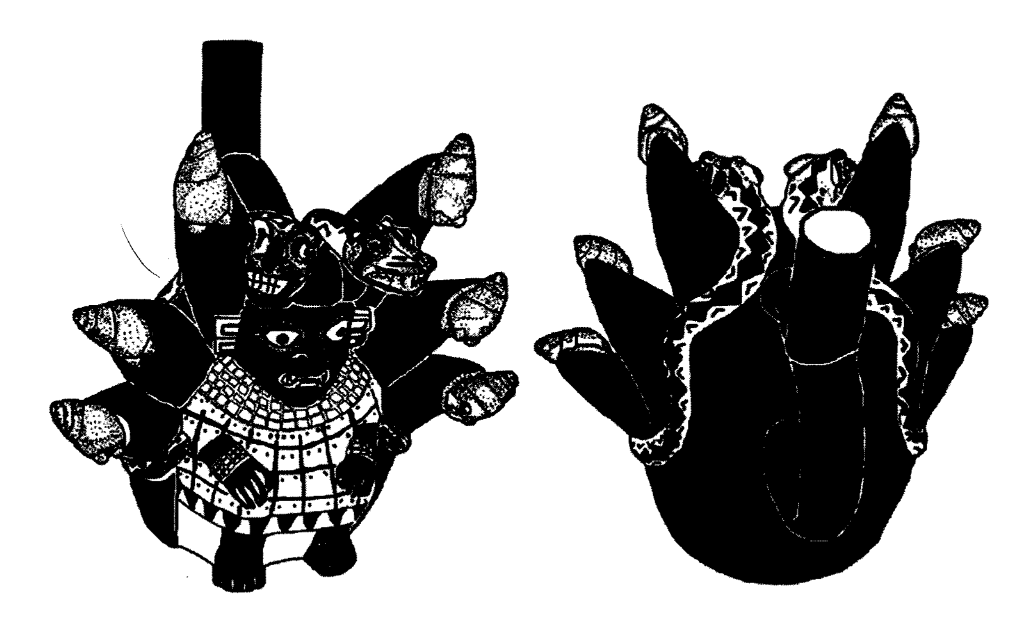


Fig. 8.10: Incorporación de la Divinidad del Mundo de Abajo y de la Vía Láctea en las Lomas con caracoles Bulimus *(Col. Fischer) (Dib. Golte).*



Fig. 8.11: Recolectores de caracoles Bulimus *en las Lomas (colección Fischer) (dib. Golte).*

Obviamente la botella cerrada de la figura 8.8 también es un indicador estacional, coincidiendo plenamente con la época del año que hemos discutido en cuanto a las flores de loto y las garzas. Como posteriormente veremos, los sacrificios humanos se realizan en esta misma época y no nos sorprende el hecho de que en muchas representaciones de éstos aparezcan los caracoles. Claro que es también la razón por la cual, como posteriormente veremos, los sacrificios humanos en las Lomas se realizan en la misma época y en muchas representaciones de ellos aparezcan los caracoles.

También la figura 8.12 representa el mundo de abajo clausurado por elementos de las Lomas, aparecen los zorros, las cactáceas y otros arbustos xerofíticos. Incluso la tapa que cierra la boca ancha de la botella está marcada por cactáceas, si bien en su ordenamiento hacen recordar un poco la flor de loto. La marcación de hileras de circulos, tanto en el cuerpo de la botella como en la boca ancha, asocia esta escena claramente con el tiempo húmedo de las Lomas.



Fig. 8.12: Botella clausurada con asa estribo con zorros en las Lomas (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

El mismo esquema de las botellas anteriores está presente en la figura 8.13, solo que el totoral y la flor de loto, o la cabeza de salamandra, han sido sustituidos por una marucha de dos cabezas cuyo cuerpo parece formar la botella. También ahí la rana cierra la boca ancha. La marucha como un crustáceo que vive exactamente en la frontera del ámbito húmedo marino y la playa seca, al igual como la flor de loto, parecen ser un símbolo de comunicación entre el mundo acuático y el suelo seco. Es por ello que su presencia significa un *tinku* adicional expresado en la entrada tubular al interior de la botella guardada por la: dos cabezas del crustáceo y sus antenas. Así que como en los casos previos el acceso a la humedad en la época de sequía de los valles tiene que ser logrado por un *tinku*, es decir el asa estribo añadido.



Fig. 8.13: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo y aberturas laterales en forma de marucha (MN, Lima) (dib. Golte).



Fig. 8.14: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 13052) (dib. Korczok).

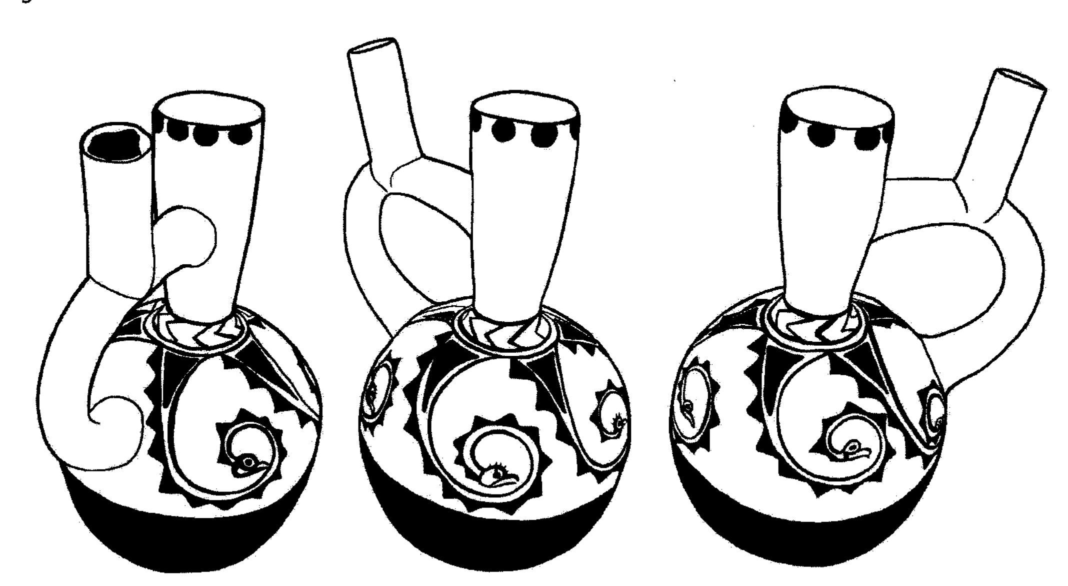


Fig. 8.15: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 18422) (dib. Korczok).

En este sentido se puede entender la botella de boca ancha cerrada con la flor de loto, coronada por una rana (figura 8.14), como perteneciendo al inicio de la estación seca o en líneas generales a la época seca de los valles. El dibujo sobre el cuerpo globular es exactamente contrario al dibujo que muestran las fuentes acampanadas por su parte exterior. Es que la comunicación con el mundo de arriba sale de ahí y es dirigida a los bofedales y a las lagunas de agua dulce que son la entrada al mundo de abajo. En este sentido la botella de la figura 8.15 es menos explícita, en cuanto la flor de loto se ha reducido a una corona de puntos redondos y la rana en la tapa de la boca ha desaparecido por completo.

Pero efectivamente muestra las extensiones de la pirámide invertida como extensiones del mundo de arriba, ya que terminan en cabezas de aves, y no en la de salamandra que sería la extensión correspondiente del mundo de abajo. También esta simbolización resulta concordante con lo dicho, ya que efectivamente en la época señalada se supone que la iniciativa para el *tinku* nace del mundo de arriba.

También la figura 8.16 tendría un sentido parecido. Son las arañas las que construyen la escalera que permite que el Dios Solar pueda regresar al cielo, haciendo posible de esta manera la estación seca de los valles. Es decir la araña, como ya las imágenes de las figuras 8.2, 8.3 y 8.4, se referirían al inicio de la mitad del año gobernada por el Dios Solar.



Fig. 8.16: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo y pintura de araña (ME, Berlín VA 48165) (dib. Korczok).

En este sentido es comprensible igualmente la figura 8.17. La botella de boca ancha está cerrada con una tela que ostenta cuadrados con las pirámides del mundo de abajo y del mundo de arriba. El águila de la imagen, prominente representante de la época seca, recibe una ofrenda del mundo de abajo en una fuente acampanada (véase también figura 8.6), e igualmente el líquido que se encuentra al interior de la botella sería una ofrenda, simbolizado por la banda alrededor del cuello. Al recibir la ofrenda del mundo de abajo se produce un *tinku* entre los mundos, así que el asa estribo, igual que el dibujo de la tela que cierra la boca ancha, como expresiones de esta conjunción, quedan perfectamente explicados.



Fig. 8.17: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo y pintura de águila comiendo de una fuente acampanada en el desierto (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).

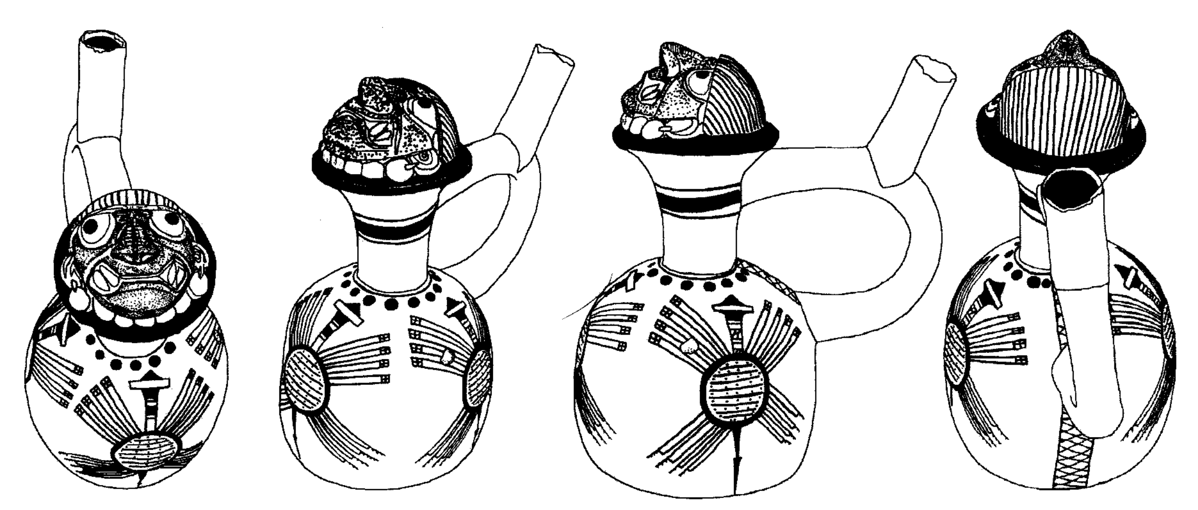


Fig. 8.18: Botella de boca ancha cerrada con la cabeza de la Divinidad de la Tierra con asa estribo y una pintura de armas (MN, Lima) (dib. Golte).

La botella de boca ancha cerrada por la cabeza de una Divinidad (figura 18) que parece ser la misma Deidad femenina de la Tierra (por el pelo, las orejeras redondas, el collar igualmente de adornos circulares) resultaría ser una guardiana más efectiva que la rana. Después de todo la rana es un símbolo de la humedad y, se podría suponer, causaría la codicia de los seres de la época seca. En el caso de la Dvinidad guardiana parece que el deseo de poseer el acceso al líquido tendría que ser resuelto por las armas, especialmente estólicas, porra y escudo, que aparecen prominentemente en el cuerpo globular de la vasija. Así que el *tinku* en este caso debería ser de combate.

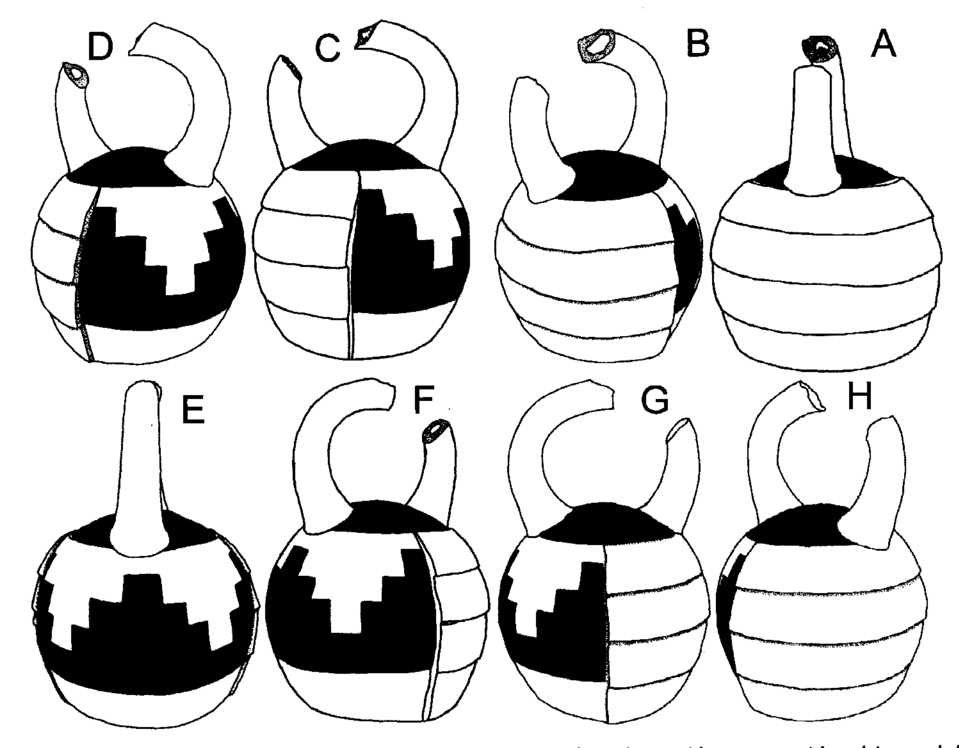


Fig. 8.19: Botella con asa estribo que muestra en un hemisferio lateral la interacción abierta del mundo de abajo con el de arriba y otro que indica que la interacción está "tapada" (ME, Berlín VA 48146) (dib. Golte y Korczok).

Ahora bien, si las botellas muestran acontecimientos ubicados en la época seca, se presenta la posibilidad de que otras escenas pintadas sobre este tipo especial de botella igualmente se relacionen con ella. Efectivamente hay otros indicadores que muestran la alternancia entre las estaciónes húmedas y secas de los valles en las actividades rituales. Un ejemplo relacionado es el de la figura 8.19. Si vemos el recipiente globular como un modelo de todo el año, el cuerpo se dividiría en un hemisferio lateral en el cual la pirámide del mundo de arriba encaja con la del mundo de abajo, y en el otro el hemisfero está tapado o blindado a manera de un casco. Este manejo efectivamente es un paralelo con el de las botellas de boca ancha cerradas, con asa estribo lateral, y las de boca ancha simple. Hemos ordenado las vistas en una secuencia de A a H. La vista lateral A mostraría plenamente el período de la relación "clausurada" entre el mundo de abajo y el de arriba. Podríamos asumir que la posición debajo del asa estribo correspondería al solsticio de junio. Girando la botella hacia la izquierda, la vista C correspondería al equinoccio de setiembre. Al centro de la imagen frontal se encontraría el cambio de la época clausurada a la del *tinku* abierto de la época húmeda. La vista E mostraría la culminación de este período en el solsticio de diciembre. La pirámide oscura del mundo de abajo se situaría directamente debajo del asa estribo. Finalmente en la vista G terminaría el período del *tinku* consentido en el equinoccio de marzo. Vamos a ver en lo subsiguiente cómo, por ejemplo en la camisa del Dios Intermediador, se utiliza la simbología de las pirámides "que encajan" para expresar situaciones de contacto entre el mundo de arriba y el mundo de abajo (figura 13.13).

Es decir, se utiliza la misma imagen de las botellas de boca ancha clausuradas para indicar que en esta época el acceso fluido al mundo de abajo está tapado. Es cierto que la "tapa" en este caso se asemeja en algo a ciertas representaciones de los cascos de guerra en las esculturas de los moche. Esto resultaría concordante, ya que vemos que la mayoría de las botellas de boca ancha cerrada con asa estribo lateral muestra escenas de conflicto, armas y guerreros. Es decir, ya la forma de simbolización de la mitad del año por medio de un casco de guerra indicaría una determinación temporal de las relaciones bélicas rituales que encontramos en un gran número de vasijas moche, tanto en pinturas de línea fina, como en esculturas de combate.

La vasija de la figura 8.20 podría ser interpretada de manera similar. Vemos que el cuerpo globular también está dividido en dos mitades. Una, como es bastante frecuente en este tipo de representaciones, es especificada por su color oscuro, y otra en la cual el significado estaría simbolizado por un combate entre dos guerreros separados por una valla. Los dos guerreros son tipificados por símbolos diversos. El de la izquierda muestra el casco típico de los seres del mundo de abajo, las volutas entrelazadas, las placas de metal redondas que permiten ubicarlo en el mundo de abajo, mientras el de la derecha ostenta un uniforme adornado con plumas, lo que permitiría asociarlo con el mundo de arriba. Los protectores coxales de los dos, si bien ambos representados en marrón y crema, muestran la disposicion de los colores, que se repiten en las construcciones básicas de opuestos en el cuerpo de la vasija, de forma invertida. Así que la batalla ritual en este caso sería un tinku combativo en la época seca.





Fig. 8.20: Botella con asa estribo que muestra un tinku *bélico entre un guerrero del mundo de arriba, derecha, y otro del mundo de abajo, izquierda (MNAAH, Lima) (dib. Golte y Korczok).*

La figura 8.21 a su vez ostenta una escultura con un guerrero cuya vestimenta repite con bastante fidelidad la simbología del guerrero del mundo de abajo en la figura 8.20. Ya ha tomado un prisionero que lo sujeta por el pelo. Resulta interesante que la escultura esté pintada con dos colores de marrón. Mientras el guerrero victorioso es pintado en un marrón oscuro sobre el color crema de base, su prisionero no solo es marcado por la cuerda alrededor de su cuello, sino que es pintado en un marrón rojizo claro que produce una oposición marcada entre los dos personajes.



Fig. 8.21: Representación esculturada de un guerrero con símbolos del mundo de abajo con prisionero (dib. Golte, según foto de Devigne 1993: carátula).

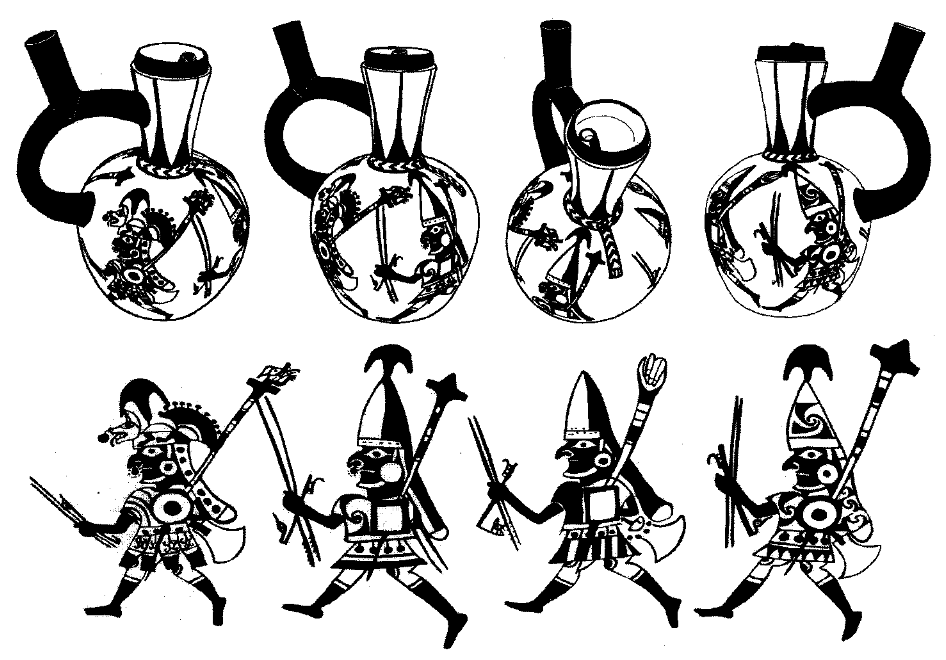


Fig. 8.22: Pintura de un grupo de guerreros sobre una botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 62175) (dib. Korczok y Golte).



Fig. 8.23: Pintura de un grupo de guerreros sobre una botella de boca ancha cerrada con asa estribo (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

La figura 8.22 en este sentido es un sujeto repetido en las representaciones sobre este tipo de vasija. La marcha de guerreros armados con estólicas, escudos y macanas del Museo de Berlín aparece en otra pieza del MNAAH en Lima (figura 8.23), por ejemplo, que debe de ser del mismo autor.

También la figura 8.24 muestra un conflicto. Es interesante porque se trata de una pintura de línea fina bastante temprana, en la cual se ve que las convenciones de la pintura misma todavía no han alcanzado la normatividad del Moche IV. Sin embargo, están presentes todos los elementos de la botella de boca ancha clausurada, incluyendo la soga alrededor del cuello. Muestra además una serie de explicativos que concuerdan con lo dicho hasta ahora. Significativamente el asa estribo exhibe las "S", que son por lo general una expresión de *tinku*, mientras la boca ancha de salida tapada está marcada por dos



Fig. 8.24: Escena de confrontación entre una Divinidad del Mundo de Arriba y un ave marina sobre una botella de boca ancha cerrada con asa estribo moche III (dib. Golte, según Donnan y McClelland 1999: 41).

cabezas de salamandra. Incluso los actores en este caso son ubicables en los mundos. El actor antropomorfo parece pertenecer por su tocado al mundo de la superficie, mientras el ave marina, y también el pez, a los cuales se enfrenta, son ubicables en el mundo acuático que pertenece al mundo de abajo. Las culebras y el insecto también serían parte de este espacio. Como en este caso parece que la iniciativa en la confrontación estaría del lado del actor antropomorfo del mundo de arriba, se podría pensar en una hipótesis que postularía una regularidad en este sentido. Pero ya la figura 8.25 nos desmentiría. En esta botella del mismo tipo vemos una confrontación entre los objetos animados y los humanos en la cual, como en todas las representaciones que pertenecen a la misma secuencia mítica, los objetos actuarían como representantes del mundo de abajo.



Fig. 8.25: Batalla en la "rebelión de los objetos" sobre una botella de boca ancha cerrada con asa estribo (dib. Golte, según Donnan y McClelland 1999: 114).



Fig. 8.26: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo con pintura de armamentos (ME, Berlín VA 18438) (dib. Korczok).

Con frecuencia también encontramos la exposición de armamentos en un tipo de botella cerrada con asa estribo, que combina la pintura con la peculiaridad que su cuello y boca tapada adquieren la forma de una cabeza de macana (figuras 8.26 y 8.27)



Fig. 8.27: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (MN, Lima) (dib. Golte).

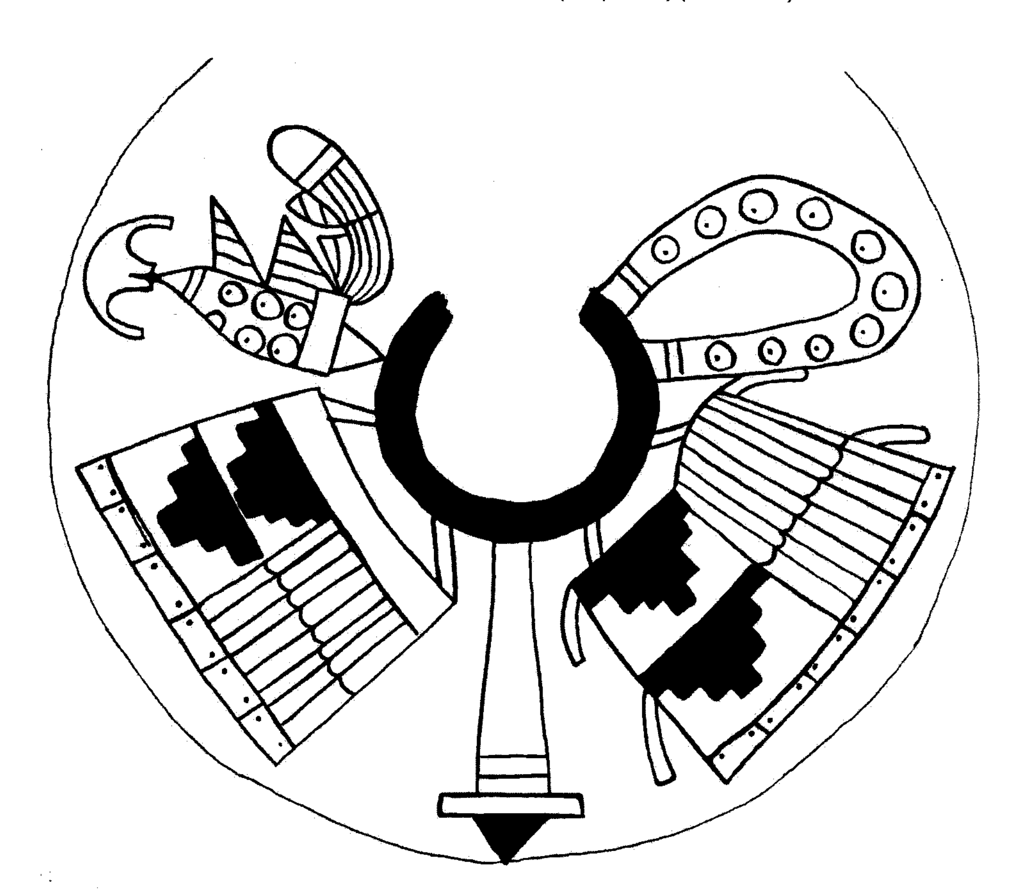


Fig. 8.28: Pintura de armas proveniente de una botella de boca ancha cerrada con mazo en forma de cabeza de zorro con asa estribo (Museo Hamburgo) (Kutscher 1983: 91).

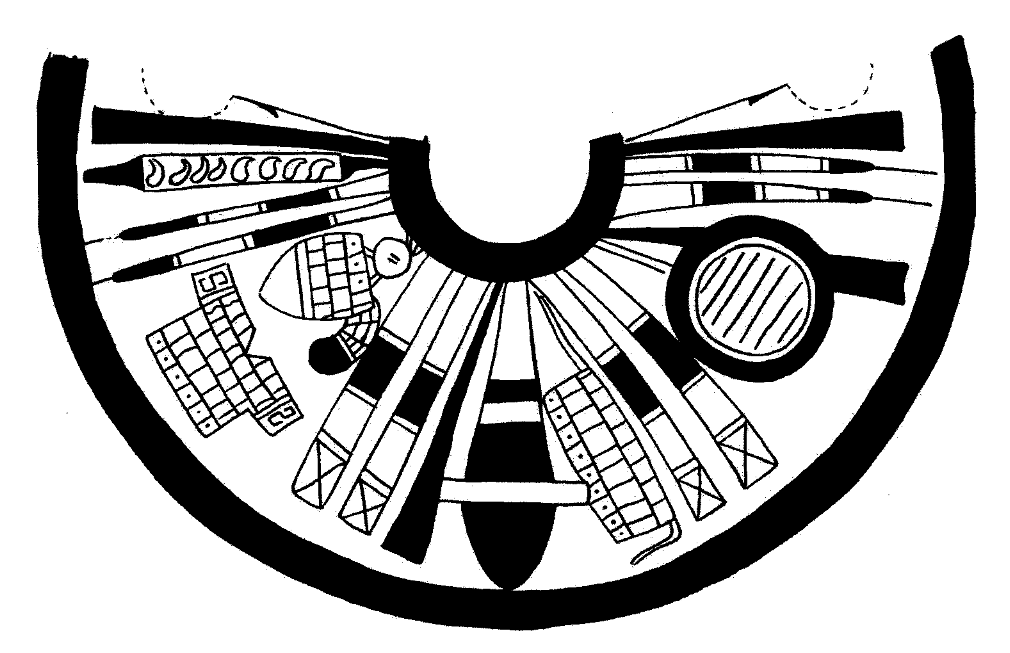


Fig. 8.29: Pintura de armas proveniente de una botella de boca ancha cerrada con mazo de macana con asa estribo (Museo Hamburgo) (Kutscher 1983: 92).

Kutscher (1983: 91, 92) ofrece dos pinturas de línea fina que provienen del mismo tipo de botella y muestran armas (figuras 8.28 y 8.29) que parecen ser la indumentaria de un guerrero con elementos identificables por los símbolos, porque los símbolos en los objetos diversos coinciden en una botella, como ya se puede observar en la figura 8.27. En ella se ve que tanto el faldellín como el casco llevan los mismos símbolos asociados con el mundo de abajo, e, interesante en el contexto de nuestro punto de partida, el escudo debajo del asa estribo muestra una flor de loto, tal como la podemos observar en el pecho de la rana de la figura 8.7. En el mismo sentido se puede observar una gran semejanza de la armadura de la figura 8.27 con la construcción de sentido en la botella de asa estribo de la figura 8.19. Desgraciadamente no conocemos la botella, ya que parece haber pertenecido a una colección privada cuando Kutscher hizo la copia del dibujo en 1940. Kutscher anota que en la parte superior de la botella hay una imitación de una cabeza de porra en la forma de una cabeza de zorro ("...oben Nachbildung eines Keulenkopfes in Form eines Fuchskopfes"). Esto podría ser un indicador importante, ya que relaciona el instrumento o la tapa con las armas representadas en la superficie de la vasija. El zorro aparece siempre como un ser que puede caminar entre los mundos, y como tal hasta hoy se le caracteriza en los cuentos y mitos de la población andina. Precisamente esta ubicación en el universo simbólico se expresaría por la armadura que aparece en la pintura.

Resulta más difícil determinar la ubicación del armamento que se puede observar en la figura 8.29. Pero en esta representación, como también en la mayoría de las otras que hemos visto hasta el momento, es importante ver la gran cantidad de estólicas representadas. Estas parecen ser en mayor medida instrumentos de caza, especialmente de aves o de animales como los ciervos, pero en el contexto de los combates representados en las figuras moche hay que ver que éstos se desarrollan más mediante la utilización de porras y la defensa por medio de escudos. Incluso los protectores coxales, los cascos,

los faldellines reforzados con algodón parecen ser más útiles en un contexto de enfrentamientos con porras que las estólicas. Habría que añadir que el culto de comunicación entre los mundos, como por ejemplo el lanzamiento de flores, es relacionado con estólicas. Más aún, la tumba de una sacerdotiza que se encontró en 2006 en la Huaca Cao, que mostraba tatuajes de culebras y arañas en sus extremidades, parece poder ubicarse bien en el contexto discutido. Ella tenía en su tumba gran cantidad de estólicas, como también se puede observar en la vasija de la figura 8.18, donde se asocia la Divinidad de la Tierra con una cantidad grande de estólicas.

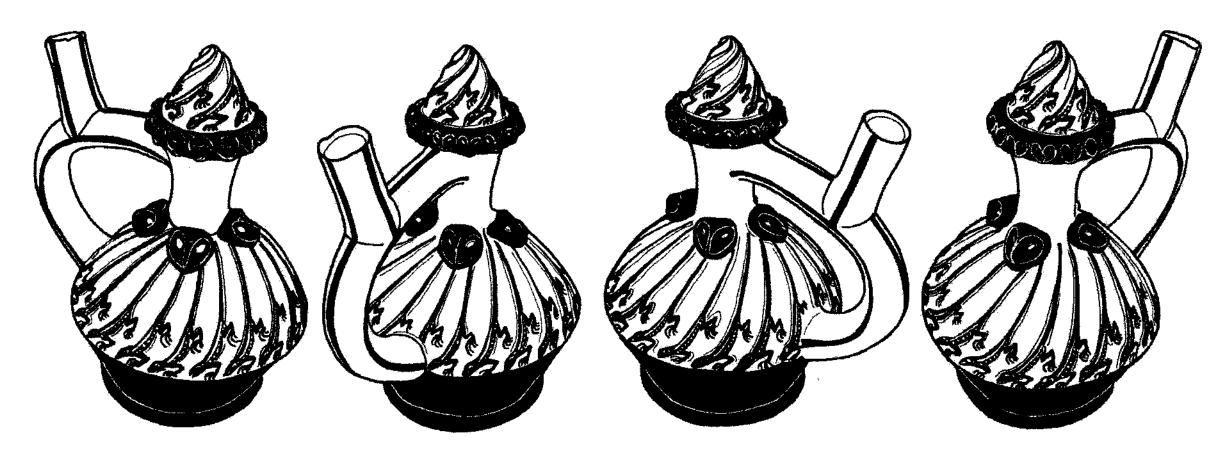


Fig. 8.30: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo con aplicaciones de cabezas de búho y pinturas de salamandras (ME, Berlín VA 62173) (dib. Korczok).



Fig. 8.31: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo que muestra el "animal lunar", la luna menguante y las estrellas (ME, Berlín VA 62174) (dib. Korczok).

En este sentido se podría ver también las vasijas siguientes de las figuras 8.30 y 8.31. Hay una clara coincidencia entre la particularidad de la cabeza de macana que funciona como tapa y el motivo sobre el cuerpo de la vasija. Esto es observable tanto en las imágenes de salamandra y de búho de la botella de la figura 8.30, ambos asociados con el mundo húmedo y nocturno. También vale para la figura 8.31, en la cual el mazo de la porra está tipificado por las aplicaciones de la cabeza de búho (es decir del mundo nocturno de

arriba), mientras el cuerpo de la vasija muestra el llamado "animal lunar" que aparece frecuentemente sobre la luna menguante, como en este caso, que es un símbolo muy definido de la oscuridad en el cielo nocturno.



Fig. 8.32: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo que muestra "animales lunares" alrededor del símbolo circular del agua, el búho en el tocado y el collar, y la salamandra en el borde (ME, Berlín VA 709) (dib. Korczok).

La asociación entre cielo nocturno, el símbolo redondo del agua, animales lunares en el cuerpo del personaje, en una división cuatripartita, subdividida por una cruz con pirámides del mundo de abajo, probablemente se refiera a una subdivisión temporal adicional (figura 8.32). Quizás se refiera a los meses en los cuales las nubes de la época seca (*garúa*), las mismas que humedecen las Lomas, efectivamente esconden el cielo nocturno. La relación entre cielo nocturno con el subsuelo, representado en el borde, solo se aseguraría por medio del búho, que aparece en el tocado del personaje, mientras el mundo subterráneo está presente en las cabezas de culebra que aparecen en sus orejeras.

La figura 8.32 muestra en su composición como botella cerrada de asa estribo el problema de la subdivisón entre cielo nocturno, es decir el que es categorizado como perteneciente al mundo de abajo, ya que el río de la Vía Láctea lo ubica en la parte de la época de lluvias que conduce a la humedad en los valles irrigados. La oposición entre cielo oscuro, con los animales lunares en pintura negativa, y salamandras pintadas en positivo sobre el borde crema, en este sentido puede ser entendido como indicador temporal. El hecho de que el personaje representado es caracterizado como "viejo" por sus arrugas y la forma de la cara, quizás sea un indicador adicional de que se trata de la segunda parte de la época seca de los valles. El Dios Búho y sus representantes envejecerían en la época de confrontaciones en la época seca de los valles, en las cuales el búho tiene una participación prominente.

Parece que el déficit del mundo de abajo y de la noche efectivamente es la virilidad, ya que este mundo por definición es básicamente femenino. Si es cierta esta observación



Fig. 8.33: Botella de boca ancha clausurada con una tapa similar al objeto redondo con el cual el búho tapa el vaso de sangre en la escena de sacrificio en las montañas (figura 8.35) (MfV, Munich NM 256) (dib. Golte).

parece que las porras y los instrumentos de guerra, incluso los guerreros que marchan a la guerra, se asociarían con el mundo de abajo; son ellos quienes requieren de virilidad para poder combatir contra los guerreros asociados con el mundo de arriba. Es que los combates tratan de cautivar al opositor para poder sacrificarlo posteriormente (figura 8.33). Las guerras representadas, también en vasijas de otro tipo, muestran combates de cuerpo a cuerpo, dirigidos a la subordinación del enemigo, no a su muerte inmediata. Prácticamente en todas las representaciones son parejas en combate, no una confrontación general. Es que en este sentido los combates representados en las imágenes moche probablemente tengan más semejanza con los torneos de los caballeros medievales que con guerras de conquista de los moche contra enemigos ajenos. Es que el mundo de abajo requiere de sacrificios humanos. Esto no solo es visible en las excavaciones recientes en la Huaca de la Luna y los frisos muy explicativos en el frontis norte, sino lo encontramos en la gran cantidad de representaciones de sacrificio en las montañas, en las cuales hay escenas muy explícitas al respecto.



Fig. 8.34: Botella de boca ancha que muestra una escena de sacrificio en las Lomas, los esqueletos sacrificados ostentan visiblemente sus miembros viriles (Dib. Golte, según foto en Lavalle 1990: 178).

La figura 8.34, aunque carezca de la Divinidad sobre la plataforma, ofrece una imagen de sacrificios al Dios de la Vía Láctea tal como los sacrificios hallados por Uceda y su equipo en la Huaca de la Luna en Moche. La imagen es sumamente ilustrativa, ya que no solamente muestra una serie de esqueletos ya sacrificados, que parecen estar vivos porque aparentan conversar entre ellos, sino que en una buena parte de ellos se hace hincapié en su masculinidad mediante el pene que aparece en los sacrificados. También resulta

importante que sobre la plataforma de la Divinidad aparezca la imagen de un zorro. En todos los sacrificios en la montaña las víctimas por sacrificar muestran el pelo suelto. Ya se les ha quitado la identificación expresada en el tocado, se les ha reducido a su condición física de hombre. Claro que esto hace acordar la escena en la cual el Dios Intermediador pierde su tocado frente al Dios del Mar. Pero vale la pena hacer resaltar nuevamente el indicador temporal que ya vimos en la figura 8.8: el caracol *Bulimus*. Éste visiblemente aparece caminando entre la vegetación de las colinas y coloca por lo tanto los sacrificios en la época seca de los valles, probablemente al final, ya que precisamente se trata de darle fuerza al Dios Nocturno.

La figura 8.35 es muy ilustrativa. El zorro sujeta al prisionero por su pelo y sostiene un vaso. Desgraciadamente no queda visible muy bien un detalle que se puede observar recién cuando se estudia muy pormenorizadamente la pieza. El Búho prominente, al cual sin duda está destinado el sacrificio, sostiene en su mano detrás del objeto redondo otro vaso. Como el Búho a su vez es el portador que lleva los sacrificios al Dios de la Vía Láctea, el sentido de la escena es muy claro. Ahí uno puede sospechar que efectivamente el mundo de abajo requiera del sacrificio de los guerreros cautivos. Pero al mismo tiempo esta vasija y otras representaciones del Búho y de la Divinidad Lunar muestra a ellos con objetos redondos. Como podemos observar en la figura 8.35 no se trata de un escudo, ni de un objeto fijado al cuerpo del personaje sino de un objeto que tapa el vaso que sostiene en la mano.

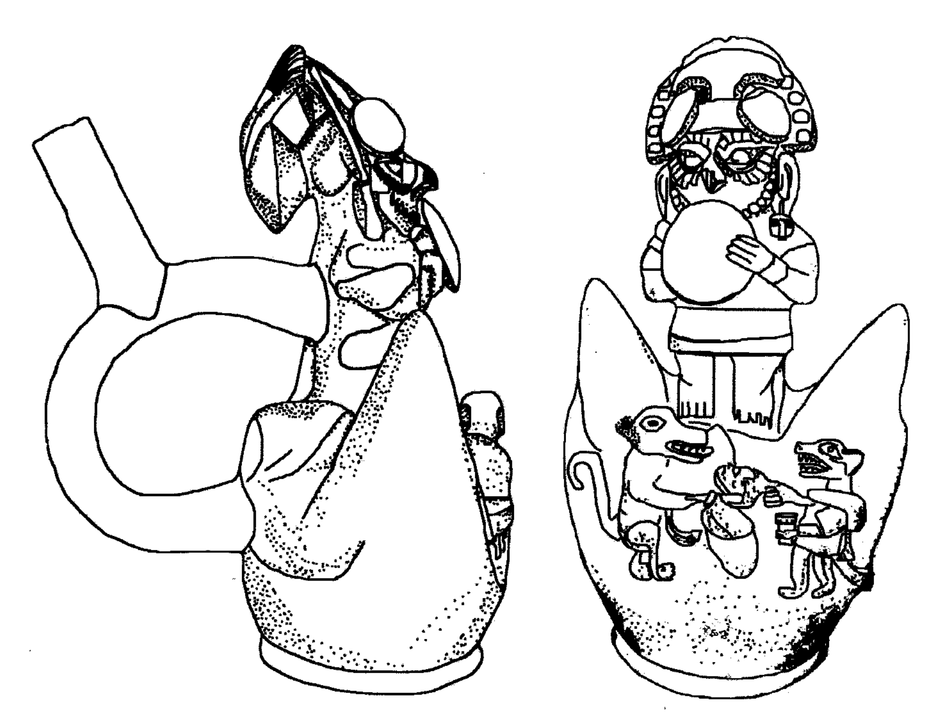


Fig. 8.35: Botella que muestra una escena de sacrificio en las montañas, el Dios Búho aparece como receptor de la sangre que un felino y un zorro extraen del cuello del sacrificado. (MfV, Leipzig, SAm 24197) (Dib. Golte).

Si interpretamos por la semejanza de las formas el objeto redondo sostenido por el Búho como una tapa que también aparece en las botellas tapadas (figura 8.33), resultaría que el Dios Búho y la Divinidad Lunar tienen un rol importante en el hecho de que se tape el acceso al mundo de abajo. Es que el sacrificio de los cautivos es la condición previa a que se destape el mundo de abajo. La acción de la figura 8.35 asocia el acto de tapar con los sacrificios de sangre, y efectivamente, como hemos visto, hay una relación entre actos de combate, captura de prisioneros y sacrificios.



Fig. 8.36: Botella de asa estribo que muestra escenas de combate en la parte inferior, probablemente un sacrificio en la parte borrada de la botella, y la entrega de copas de sangre por el Búho, la Diosa Luna y su séquito al Dios de la Vía Láctea (MNAAH, Lima C 4382) (dib. Golte).

Esta concatenación está perfectamente visible en la figura 8.36. El ensamble a primera vista tiene cierta semejanza con la transición de la Divinidad Lunar al lado de la Divinidad Diurna (figuras 4.12 y 4.13), pero efectivamente el receptor en este caso no es el Dios Diurno, sino el Nocturno, identificable por el casco guerrero adornado con las culebras típicas para él. Vemos en la parte inferior de la botella combates, en la parte superior los cautivos, y probablemente la extracción de sangre, parcialmente borrada por el desgaste de la superficie de la botella. Ya de ahí el Dios Búho, la Diosa Luna y su séquito del ayudante macana y el gatopardo sacrificador se dirigen, con los vasos hacia el Dios de la Vía Láctea. Ambos, el Búho y la Luna, portan "tapas" que cubren el vaso con la sangre de los sacrificados, y un plato de "mate", es decir una cucurbitácea, en el cual se encuentran los *ulluchu* que refuerzan la masculinidad de los actores. Esta escena de hecho está asociada con un *tinku* entre el mundo de abajo, de las confrontaciones bélicas, y el de arriba, como también lo indica la banda de cuadrángulos que separan la parte de abajo de la de arriba. Es un *tinku* de transición como lo muestran las maruchas en el asa estribo de esta botella.



Fig. 8.37: Botella de asa estribo que muestra la entrega de una copa de sangre por la Diosa Lunar (con una "tapa" delante de su vestimenta) al Dios de la Vía Láctea o el Búho. En la parte superior hay un personaje con atributos del mundo de abajo que toca una trompeta Strombus (MNAAH, Lima) (dib. Golte).

En la figura 8.37 se ve una entrega similar de una copa de la Divinidad Lunar a la Divinidad Nocturna que probablemente contenga sangre extraída a un cautivo por un representante del mundo de abajo y nocturno, un murciélago. Efectivamente se puede discutir si el personaje receptor en el caso de la figura 8.37 es el mismo que aparece en la figura 8.36 como uno de los que entregan el líquido a la Divinidad, es decir al Búho. Esto de hecho se presenta como una posibilidad ya que el Búho en muchas de estas escenas aparece como portador o receptor de las ofrendas destinadas a la Divinidad Nocturna que por lo general parece ser menos activa. Efectivamente la identificación de la Divinidad de la Vía Láctea es problemática, ya que el Dios mismo es inactivo, y el Dios Búho en muchos aspectos aparece como su actor. Será por esta razón que los atuendos de él como los del Búho en muchos detalles se asemejen, como cuando comparamos la figura 8.36 con la 8.37, pero por una serie de imágenes resulta claro que hay que diferenciar entre los dos. En este sentido la imagen de él en la figura 8.38 le muestra en una posición en la cual es representado con gran frecuencia. Esta imagen, como otras del mismo tipo, en el cual se le ve portando la serpiente bicéfala de la Vía Láctea, tiene la particularidad que es una imagen frontal, la parte posterior queda en esta representación y otras similares expresamente "vacía".



Fig. 8.38: Representación del Dios de la Vía Láctea con asa estribo (ME, Berlín VA 17995) (dib. Korczok).

Podemos observar que en la figura 8.37, al igual que en la 8.36, aparece el mismo grupo de actores, incluyendo el felino gatopardo y la porra antropomorfizada. En ambas se trata del tema del "destape", si vemos que la Divinidad Lunar de la figura 8.37 sostiene una "tapa" similar a la del Búho en la figura 8.35. En ambas hay una escena de extracción de sangre de un cautivo. Mientras en la figura 8.36 los antecedentes de combate ritual, que es precondición de la posibilidad de disponer de cautivos, es expuesta en la pintura de línea fina en la parte inferior de la botella, la figura 8.37 tendría un símbolo con un significado parecido en el personaje esculturado encima de la botella que toca un instrumento sonoro *Strombus*. Este acto en otras representaciones es claramente ligado a los combates rituales, como por ejemplo en la fuente acampanada del Museo Amano, de la figura 8.39.

La figura 8.39 muestra la relación del personaje con el *pututu*, es decir la trompeta *Strombus*, las escenas de combate y la toma de prisioneros que aparecían como parte

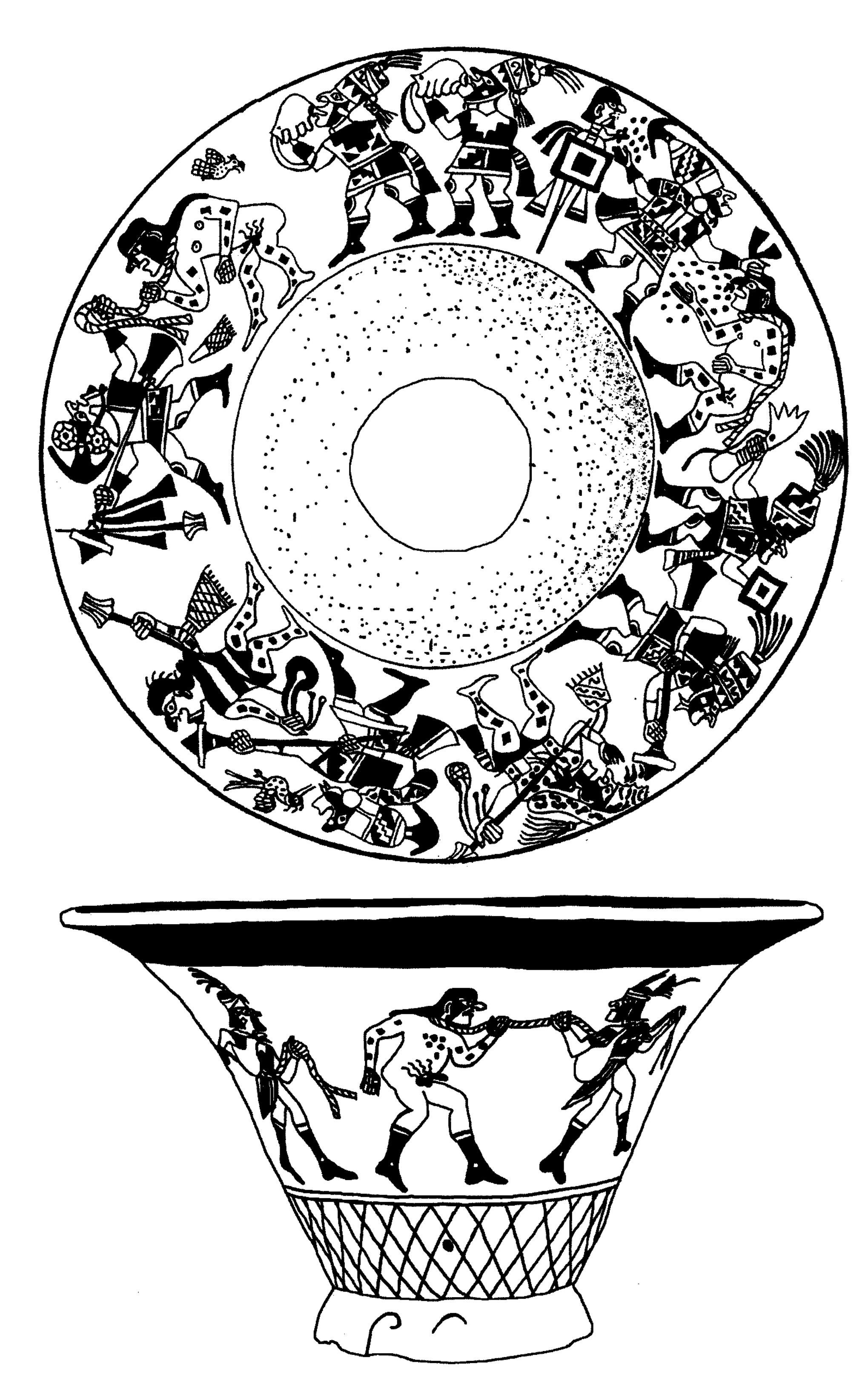


Fig. 8.39: Fuente acampanada con una pintura de línea fina de una escena de combate, el pie de la parte exterior está algo gastado, y solo quedan rastros de la pintura que mostraba las pirámides del mundo de abajo con sus extensiones hacia arriba que es habitual en este tipo de ceramio (Museo Amano, Lima) (dib. Golte).

del conjunto en la figura 8.36 de una manera muy ilustrativa. Ahí vemos a los que tocan el *pututu* como personajes que acompañan a los combatientes, pero no forman parte del combate. Hasta hoy los combates rituales del *tinku* son acompañados por el sonido de *pututus.* Vemos que en este caso hay dos personajes que tocan la trompeta. A pesar de que son muy similares en sus atuendos, no parece casual que la camiseta y el faldellín del uno tengan una inversión de los símbolos que caracterizán al otro. Parece que a cada bando de los combatientes corresponde un trompetero. A pesar de las diferencias en los atuendos de los combatientes resulta interesante que todos los vencidos, incluso los que aparecen en la parte exterior de la vasija, muestren tatuajes muy similares. Como esto no es habitual en las pinturas de escenas de combate, habría que pensar que la fuente acampanada de por sí sería portadora de una ofrenda para el mundo de arriba de la época seca, como también lo podemos observar en la figura 8.17. Lo que nos tiene que hacer recordar que los sacrificios humanos no son destinados únicamente para el mundo nocturno y húmedo, como en las figuras 8.36 y 8.37, sino efectivamente también son ofrendados a las Divinidades de la Época Seca. A estos destinos múltiples de los sacrificados está dedicada la imagen siguiente (figura 8.40).

Esta pintura efectivamente muestra los sacrificios humanos a diversas divinidades principales. Por el lado izquierdo hay una cara de la vasija que muestra un templo de una Divinidad Diurna en una pirámide elevada a la cual se dirigen los cautivos corriendo y cargando unos prisioneros especiales en andas. En la cara opuesta de la vasija podemos observar la escena de un templo coronado por cabezas de porra del Dios de la Vía Láctea, con el Búho que parece entregarle el vaso y lleva la tapa delante de su cuerpo. En la posición lateral a la derecha podemos percibir la pareja del felino y del zorro sacrificando a un prisionero en la misma posición que también se puede observar en la figura 8.35. Resulta interesante que el templo menor con las sacerdotizas de la Diosa Lunar esté ubicado en la posición lateral izquierda de la botella entre los templos de las dos divinidades mayores. Como ya hemos visto, la luna transita entre el mundo de la noche y el mundo del día, y por esto se encuentra en una posición de transición. También el felino y el zorro sacrificadores son animales transicionales. Finalmente, el prisionero del cual se extrae la sangre para que el Búho pueda ofrecerle su copa al Dios de la Vía Láctea, efectivamente también se encuentra en una situación de transición. Finalmente, podemos observar en la cara a la izquierda de la figura 8.40 un destino adicional de los sacrificados. El espacio está claramente subdividido en una parte superior y una parte inferior, separada por los corredores con las andas de los prisioneros privilegiados. En la parte superior hallamos principalmente el templo del Dios de la Vía Láctea con el Búho que entrega la copa, y en la posición lateral el templo de la Diosa Luna, en la parte inferior, es decir donde se hallaría el mundo de abajo por el lado húmedo y nocturno, encontramos los sacrificados tendidos y atentidos por gallinazos y mujeres, que cargan líquidos. El espacio correspondiente del lado opuesto de la botella únicamente es ocupado por la culebra. Resulta visible que el orden canónico de posicionamiento de los templos de las divinidades y de los espacios concuerda con el que tienen en otras vasijas que tratan de referirse a la exposición de las fuerzas contrarias que gobiernan el universo. Un asunto que habrá que ver como problema es la distinción de rangos entre los



Fig. 8.40: Botella de asa estribo que muestra los destinos de los sacrificados a las divinidades principales (American Museum of Natural History, New York) (dib. Golte).

cautivos, expresado en que los que se dirigen a la Divinidad Diurna sean llevados en andas. No disponemos de material suficiente como para afirmar que ahí se exprese un patrón generalizable.

Los lectores que están familiarizados con los trabajos de C. Donnan se preguntarán cuál de estos sacrificios es el que él en sus escritos múltiples sobre la vasija del Museo de Munich, y posteriormente la variante de la misma pintura del Museo Larco, llama primero "El Tema de la Presentación" (1976, 1978, 1985, 1992) y posteriormente el "Tema del Sacrificio" (Alva y Donnan 1993; Donnan y McClelland 1999). Efectivamente no hay respuesta a esta interrogante, ya que Donnan confunde la entrega de la copa a la Divinidad Diurna con las entregas diversas a la Divinidad Nocturna, como bien lo documentó en su "reconstrucción" de la pintura mural de Pañamarca (Donnan 1978: 166/7) en la cual la tal reconstrucción es un compuesto de los sacrificios a las dos divinidades opuestas. No tendría mayor trascendencia este error si no hubiera influido sobre la interpretación de hallazgos tan importantes como los del Señor de Sipán (que representa a una Divinidad Nocturna), y que tanto por Donnan como por otros ha sido interpretado como el personaje de la escena de Munich que representa la entrega de una copa a la Divinidad Diurna bajo la influencia de sus ideas sobre el particular.

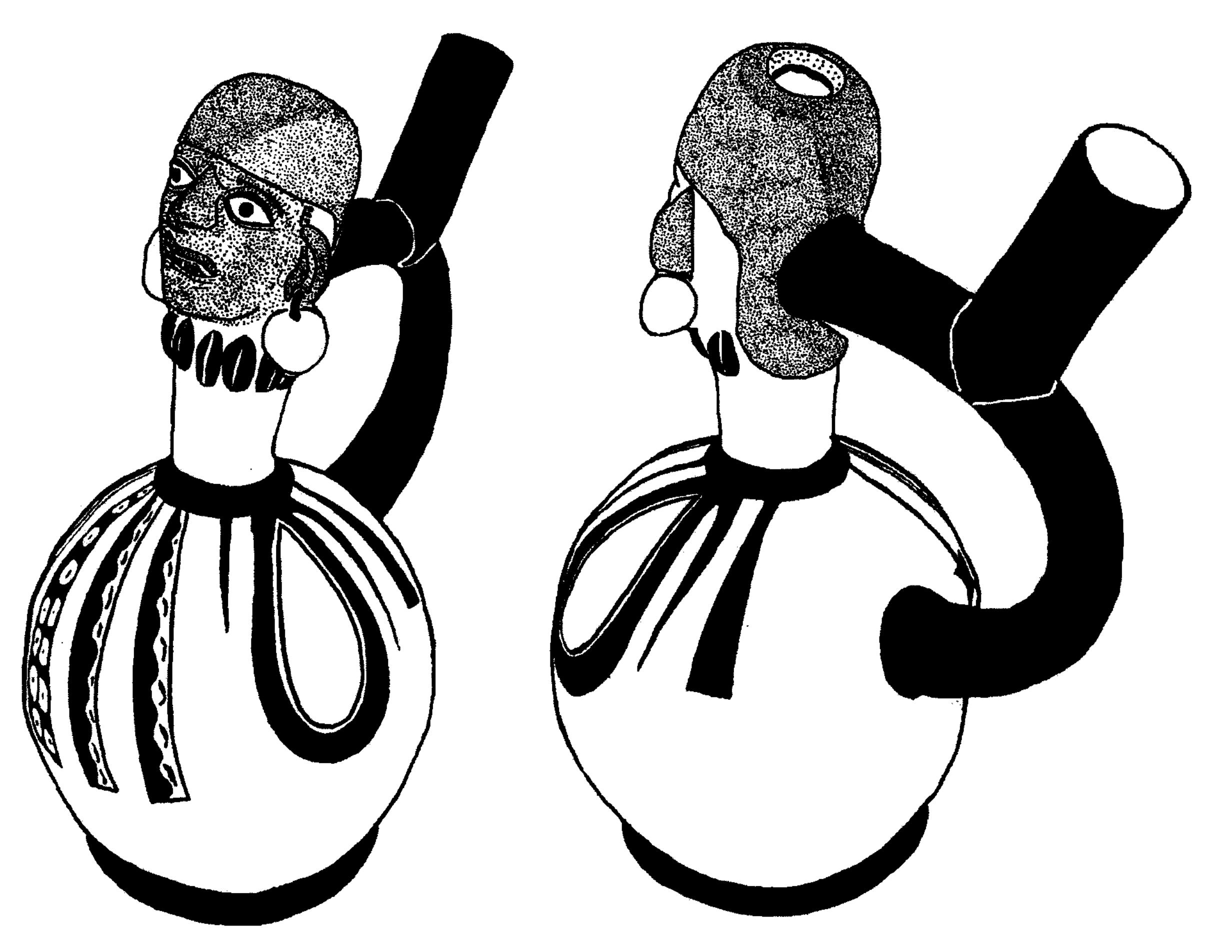


Fig. 8.41: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 47923) (dib. Golte).

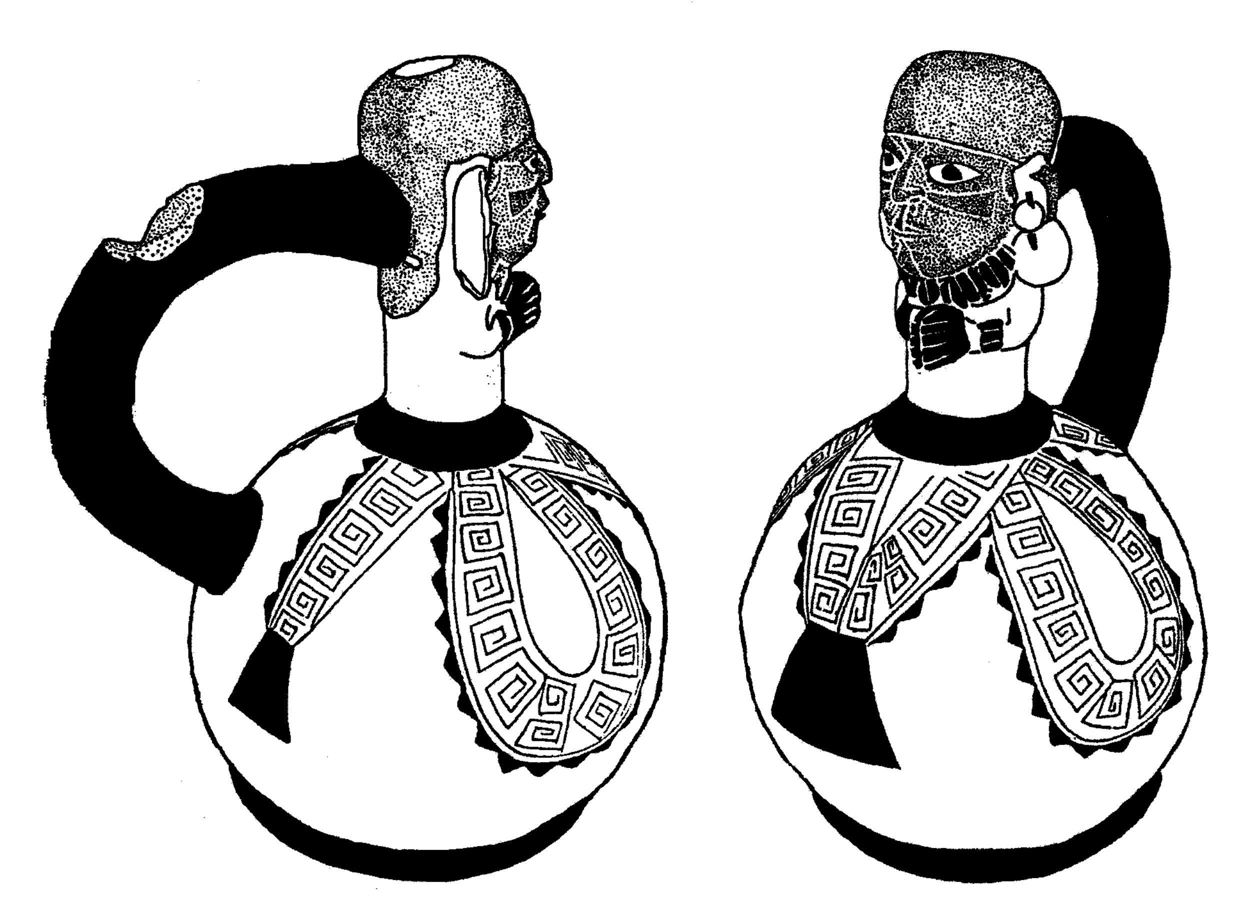


Fig. 8.42: Botella de boca ancha cerrada con asa estribo (ME, Berlín VA 48092) (dib. Golte).

Las figuras 8.41 y 8.42 también muestran una cabeza relacionada con la tierra húmeda, especialmente por la pintura en forma de cruz de malta en la cara del personaje en la figura 8.42. Pero también las semillas de *ishpingo* alrededor del cuello, así como las orejeras redondas, ubican a este personaje en el mundo de la tierra húmeda. Resulta interesante que una vasija casi idéntica a la de la figura 8.42 haya sido hallada en la tumba 2 de la Huaca de la Luna de Moche en las excavaciones que lleva a cabo la Universidad de Trujillo bajo la dirección de Santiago Uceda (Montoya Vera 1999). En estos casos (figuras 8.41 y 8.42) la intención del *tinku* en la época seca parece menos bélica. El personaje con la cruz de malta, con su collar de *ishpingo*, que quizás se asocie más a la feminidad y el acceso al mundo de abajo, está en una actitud de adoración. La banda ancha alrededor del cuello de la botella a su vez está adornada con "S", que aquí con más claridad muestran las espirales invertidas entrelazadas. Es decir no todo *tinku* de la época seca habría sido bélico. Quizás este relacionamiento tenga sentido por las características de los personajes, los que por la cruz de malta se identifican como agricultores. Ellos requieren de la época seca para culminar la maduración de los frutos que han plantado en la época húmeda. En este sentido también, como lo muestra igualmente la figura 8.17, debe haber un *tinku* ritual de respeto y de reciprocidad.

Es que la oposición, a pesar de ser en parte bélica y culminar en sacrificios, no tiene el mismo significado que tendría en el pensamiento occidental: no se trata de enemigos

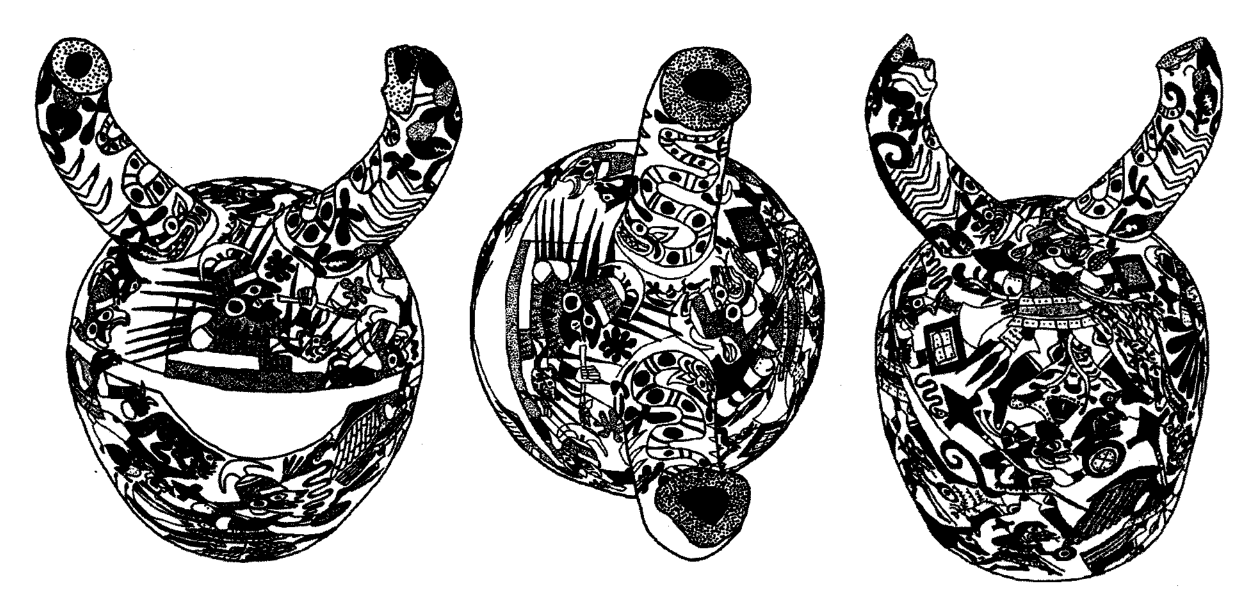


Fig. 8.43: Las épocas opuestas (ME, Berlín VA 48092) (dib. Golte).

irreconciliables, sino su conciliación es la condición básica de la existencia de los moche. En este sentido los mundos opuestos como los muestra el ceramio berlinés (figura 8.43), pertenecen a un mismo universo y se necesitan mutuamente para poder generar el futuro.

Lo mismo se expresa en la vasija de la figura 8.44 con el fruto del *pepino* (*Solanum muricatum*) que pertenece al mundo de arriba, mientras en el fondo está visible la rana como

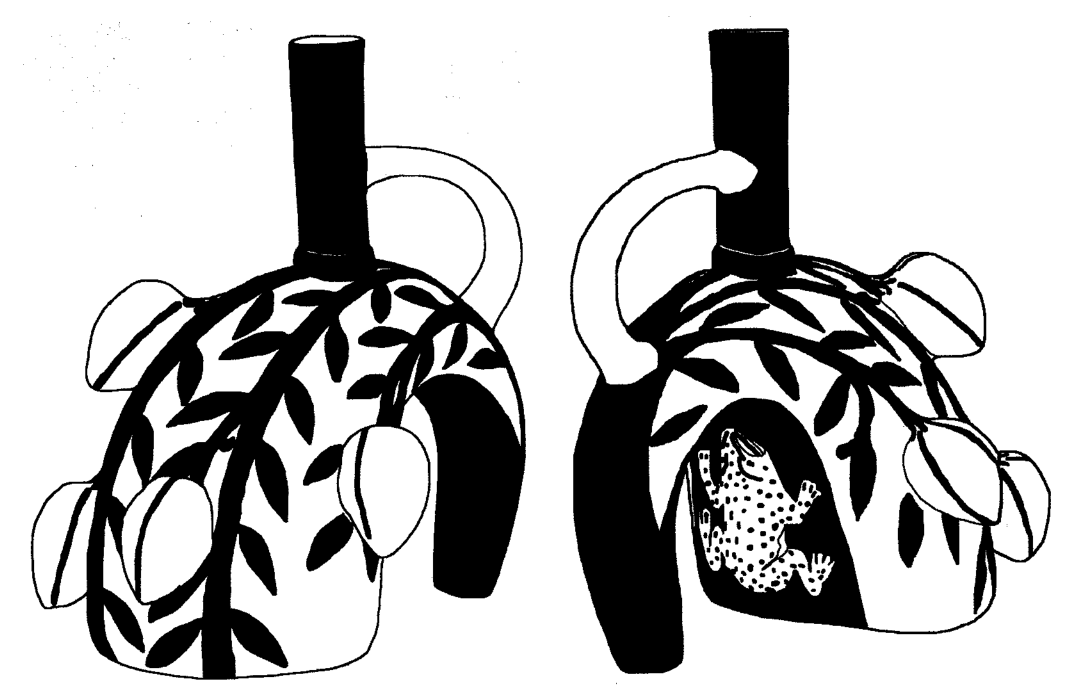


Fig. 8.44: La presencia del mundo de abajo en la maduracion del pepino (Solanum muricatum) *(Museo Larco, Lima MARLH 109-005-014) (dib. Golte).*

representante del mundo de abajo. Esta vasija, a diferencia de las botellas clausuradas, con asa estribo lateral, es una botella de un solo pico, que muestra un relacionamiento consentido del mundo de arriba con el mundo de abajo. Los frutos del *pepino* representan el mundo de arriba diurno, y la rana el mundo húmedo de abajo.

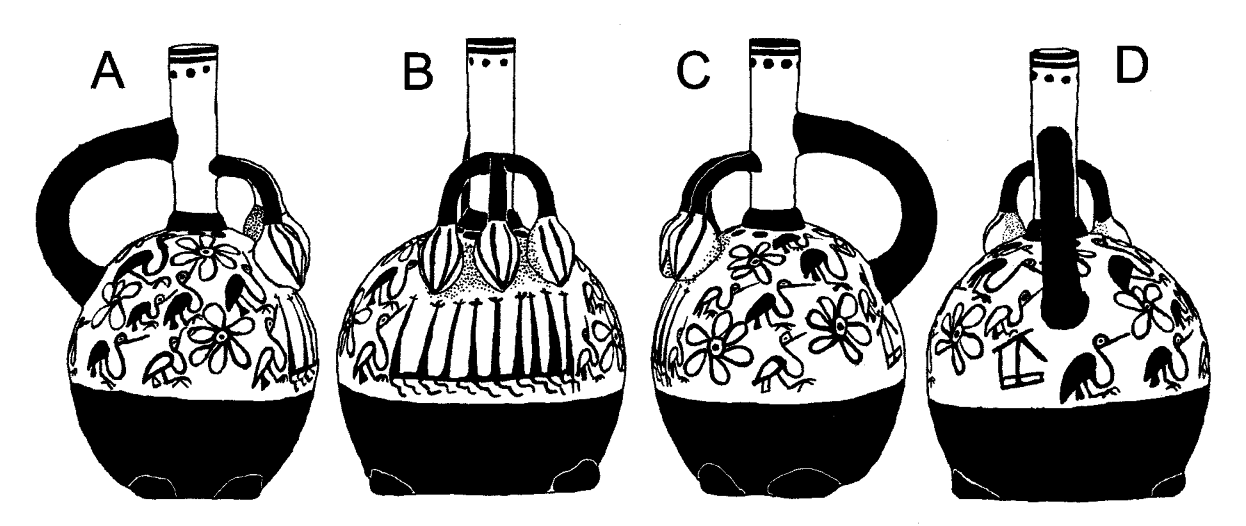


Fig. 8.45: La presencia del mundo de abajo en la maduracion del pepino (Solanum muricatum) *(Museo Larco, Lima ML006750) (dib. Golte).*

La figura 8.45 muestra que la construcción de significado en la botella de la figura 8.44 está pautada. Si bien en este caso el mundo húmedo de abajo no está representado por la rana, sino por un paisaje de bofedal con flores de loto, garzas y plantas de totora es notable la misma combinación con los frutos del *pepino*. Hay otra botella en la colección del Museo Larco con las mismas características (ML006741). En el caso de la vasija de la figura 8.45 la presencia de los frutos está más notoria en la vista frontal B, y probablemente el templo, pintado en muchas imágenes como el de la Divinidad Lunar, visible en la parte posterior (D), asociado al entronque del asa, es expresión de la presencia del mundo nocturno subterráneo, que también se representa en la parte oscura de la vasija. La misma oposición complementaria se muestra en la figura 8.44 mediante la parte superior clara con los *pepinos*, que contrasta con la oscuridad que rodea a la rana.

El fin de la epoca seca, al igual que su inicio, significaba para los moche sin duda alguna un momento ritual de gran envergadura. El mismo templo de la Divinidad Nocturna y Subterránea en Moche, o también el de la Huaca Cao, parecen haber focalizado su comunicación con la gente hacia esta época que acontecía alrededor del equinoccio de setiembre. Efectivamente se produce una serie de cambios ambientales. Desaparecen las neblinas que humedecían las Lomas, aparece la vía láctea visiblemente y se inaugura el tiempo de la primacía del Señor que preside la época de cultivo y crecimiento de las plantas en los valles irrigados. Esto se ritualiza con sacrificios humanos, y, juzgando por los frisos de la Huaca de la Luna recientemente (2005) descubierto por el equipo de Santiago Uceda y con anterioridad los de la Huaca Cao, se realizaba unos ritos con sogas destinadas a establecer una comunicación entre la tierra húmeda y el río de la Vía Láctea.



Fig. 8.46: Lanzamiento de flores de loto en una botella (M III) de asa estribo (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 58; dib. plano bidimensional, según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 58).

Este debe haber sido el momento en el cual se realizaba también los ritos de lanzamiento de las flores de loto con las estólicas, que tratan de crear la comunicación entre el río del cielo nocturno y las aguas subterráneas (figura 8.46). Resulta interesante en la imagen que el personaje principal sea la Divinidad de la Época Húmeda y que sostenga en la mano una vasija que parece destapar. Es el águila asociada con el mundo de la época seca que participa activamente en el lanzamiento de flores de loto, como también otros animales asociados con el mundo diurno.

El Museo Larco guarda en su colección una vasija que se relaciona con este momento y con el tipo de botella que ha sido el tema central de este capítulo (figura 8.47). A pesar de que la botella está algo dañada (falta por ejemplo el asa estribo) queda patente que muestra

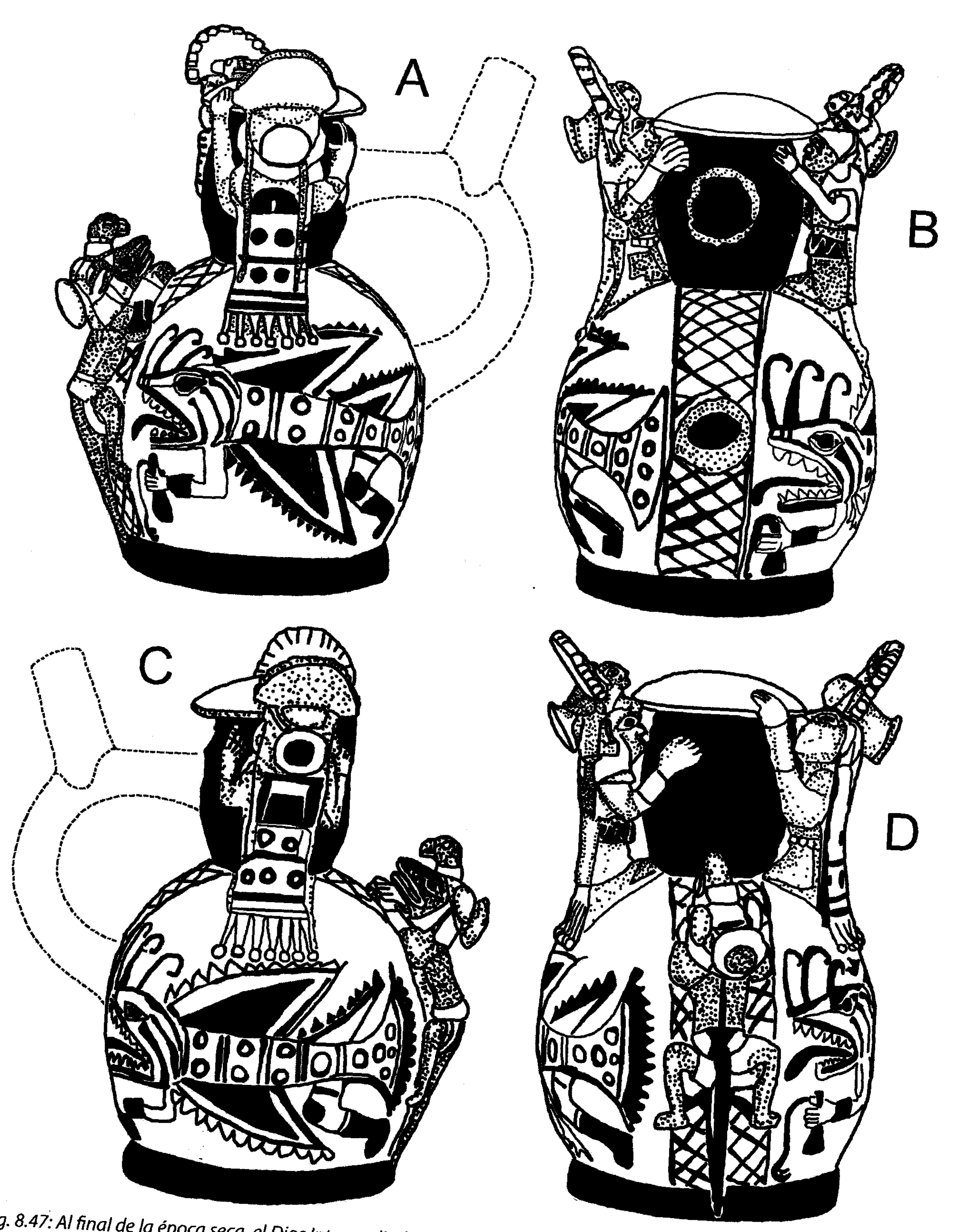


Fig. 8.47: Al final de la época seca, el Dios Intermediador y la Diosa Lunar destapan la vasija (Museo Larco, Lima MARLH 074-006-009) (dib. Golte).

el momento en el cual la tapa que había clausurado el mundo de abajo es retirada. Al igual que en las escenas de lanzamiento de flores de loto, la Divinidad Intermediaria y su ayudante iguana visiblemente tienen una participación prominente en el levantamiento de la tapa. Mientras el Dios de la Vía Láctea participa activamente en el retiro de la tapa de la vasija de boca ancha, el ayudante iguana del Dios Intermediador se encuentra al lado en una posicion de adoración, sostenido en una especie de red que junta la base oscura de la botella con el *porongo* que al parecer contiene el líquido. El cuerpo de la vasija muestra al pez marino que es uno de los que se enfrentan al Dios Intermediador en sus luchas con los seres del mar. Debemos suponer que éstas acontecían en la época seca, al igual como la guerra entre los objetos animados y los moche. Es que la segunda Divinidad que participa en el destape del porongo es la Diosa de la Luna, que había liderado el levantamiento de los objetos contra los moche. Viendo la composición de la vasija del Museo Larco, no conocemos otra con la misma escena, se debe suponer entonces que acontece en el cielo como ya lo indica la presencia de la Divinidad Lunar. La red que sostiene a la iguana adorante quizas se pueda relacionar con las sogas que aparecen en los frisos de la Huaca de la Luna y la Huaca Cao como caminos de comunicación entre el cielo nocturno y el mundo de abajo. Ya en estos frisos se puede observar un lagarto grande que se dirige hacia el cielo estrellado.

Con la tapa retirada, la comunicación pacífica de los agricultores y sus antepasados con el cielo nocturno es inaugurada para cultivar el sustento alimenticio principal de los moche.

9. La generación de alimentos y el "juego de pallar"

Los íconos mochica muestran dos actividades que parecen referirse a ritos o juegos: el "juego de *pallar*" y el "lanzamiento de flores". La presencia de actores divinos en la representación de ambos excluye la idea que se podría tratar de juegos simples, como implicarían los rótulos bajo los cuales han sido conocidos. Una de estas actividades fue discutida por Kutscher tanto en su tesis doctoral como en dos trabajos posteriores (1956; 1958) y fue bautizada por él con el nombre de un deporte bastante difundido en la época de la posguerra como "juego de badminton" ("Federballspiel"). La otra de éstas ya ha sido publicitada ampliamente por Larco (1942, 1944) en sus interpretaciones sobre una supuesta escritura en *pallares*. Si bien la idea de la "escritura" ya fue rechazada con buenos argumentos por Imbelloni en 1942, ella sigue siendo atractiva para un público amplio que asocia el concepto de "civilización" con escritura. Hoy estas representaciones son conocidas como "el juego de *pallar*".

De hecho la misma palabra del "juego de *pallar*" resulta multívoca. "Pallani" en quechua significa "recoger del suelo" o "cosechar" y al mismo tiempo "pallar" es una especie de fríjol (*Phaseolus sp.*) que en la época moche era el cultivo más generalizado en la costa, ya que requiere de un período muy breve (unos 70 días) de riego y de esta forma se adecua perfectamente a las condiciones hídricas cambiantes en los ríos que surcan el desierto. Esto no solo permitía que se cultivara el máximo de tierras irrigables con este alimento, sino que adicionalmente ofrecía la posibilidad de lograr en las condiciones tropicales hasta cuatro cosechas por año. De ahí, no es de sorprender que formara la dieta básica de los agricultores costeños.



Fig. 9.1: Pallares en una botella de asa estribo (Museo de la Universidad de Trujillo) (dib. Golte).

No es de extrañar, pues, que el *pallar*, o los frijoles en general, aparezcan en una diversidad de imágenes. Las hay de representaciones simples de *pallares* bicolores en la superficie de una botella de asa estribo (figura 9.1) hasta, como veremos, escenas de guerra complejas.

Las representaciones no son siempre tan simples como en la figura 9.1, que se limita en la dualidad marcada de

la coloración a una presentación de un elemento binario, ofrecido del subsuelo pero con su ingrediente del mundo de arriba. En esto la semejanza con el *huairuro* (*Ormosia coccinea*) es visible. Este, incluso hoy, es ampliamente difundido y es asociado con la suerte en general y como símbolo del heredero del Pachacamac prehispánico, el "Señor de los Milagros" limeño, en su versión bicolor rojo/negro. Es parte del conocimiento del *huairuro* entre los usuarios que hay una versión femenina, que es solamente roja.



Fig. 9.2: Pallares variados en una botella de asa estribo (MN Lima) (dib. Golte).

Ya en la figura 9.2 podemos observar la multiplicidad de marcación de los *pallares* que condujo a Larco a pensar en un sistema de escritura. Esta representación, como otras, por ejemplo en un manto extraordinario de Paracas (Sawyer 1997: 117-119), muestra claramente que los moche utilizaban coloraciones diversas como expresión simbólica. La distribución en hileras deja percibir que el pintor ha utilizado tanto conjuntos por hilera expuestos paralelamente al asa estribo, como otros que se dejan percibir desde la observación lateral de la vasija. Como estas dos formas de exposición están relacionadas con oposiciones temporales, se podría pensar que el artista ha querido representar la multiplicidad de cosechas a lo largo del año, pero claro que esto queda, si no disponemos de más material con esquemas de composición similares, como una simple conjetura. Vamos a regresar a este punto al final del capítulo.

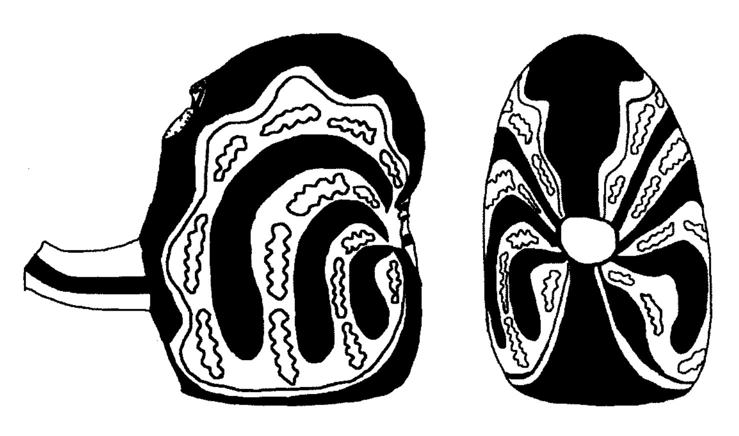


Fig. 9.3: Un pallar *asa estribo que insinúa el paralelismo a una montaña de sacrificios al mundo de abajo (Museo Larco Lima- ML002457) (dib. Golte).*

La figura 9.3 introduce al observador que conoce las convenciones y los temas de la alfarería moche en una dimensión más. El *pallar* del Museo Larco

parece crear una homologación de símbolos. Como el *pallar* es fruto de la conexión entre el mundo de abajo y el de arriba, es comprensible una exposición que homologa las Lomas que presenta el mundo de abajo y los sacrificios humanos que se realizan desde la cima principal. Este paralelismo es acentuado tanto por la pintura sobre el *pallar* como por el círculo que representa el punto de germinación como redondela, la que a su vez es símbolo del mundo de abajo. Este es el punto en el cual en los sacrificios en la montaña se representa a los humanos ya sacrificados al mundo de abajo (figura 9.4).



Fig. 9.4: Una montaña de sacrificios al mundo de abajo (ME Berlín VA 17586) (dib. Golte)



Fig. 9.7: Un pallar *antropomorfo con atuendos típicos de guerrero (ME, Berlín VA 17952) (dib. Korczok).*

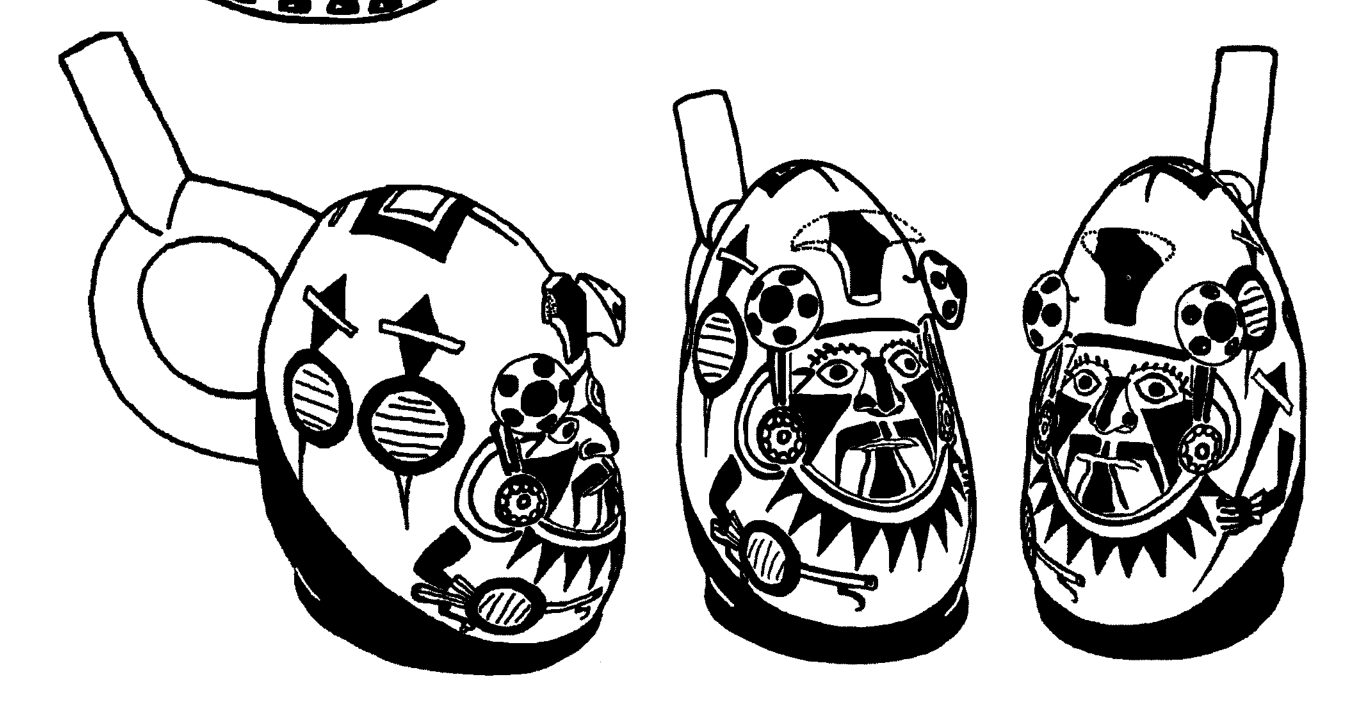


Fig. 9.8: Un pallar *antropomorfo con atuendos típicos de guerrero (ME, Berlín VA 62143) (dib. Korczok).*

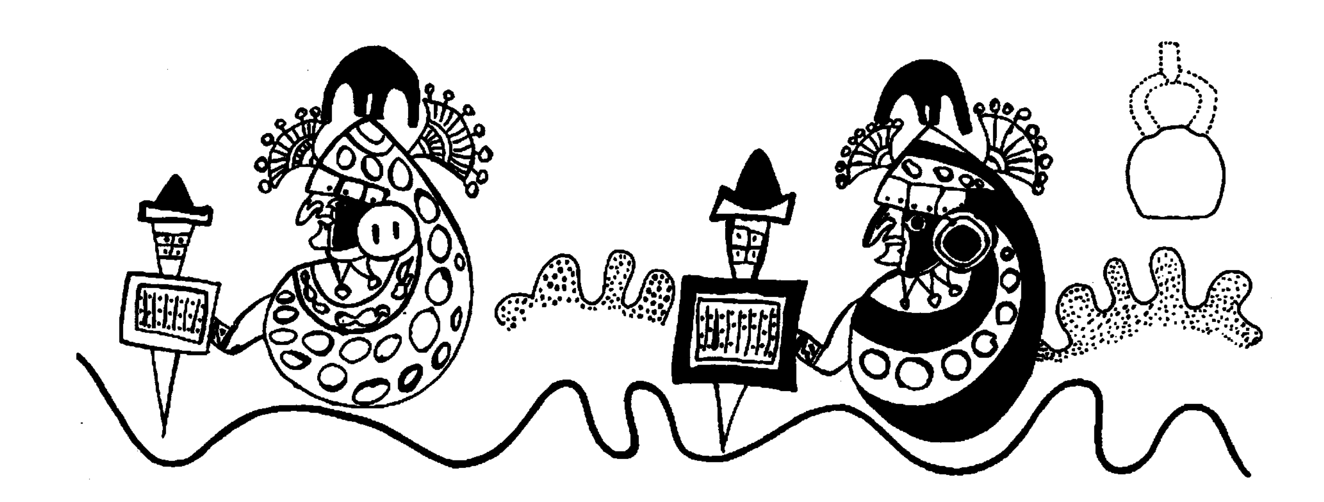


Fig. 9.9: Pallares *antropomorfos con atuendos de guerrero en pinturas de línea fina (Museo de la Universidad de Trujillo, Vergara y Sánchez Vera).*

La gran excepción es el enfrentamiento de *pallares* y venados, los que aparecen tanto en escenas multitudinarias (figura 9.10) como en combates cuerpo a cuerpo. Si utilizamos la lógica de los combates del Dios Intermediador con el Dios Marino, en la que el Dios

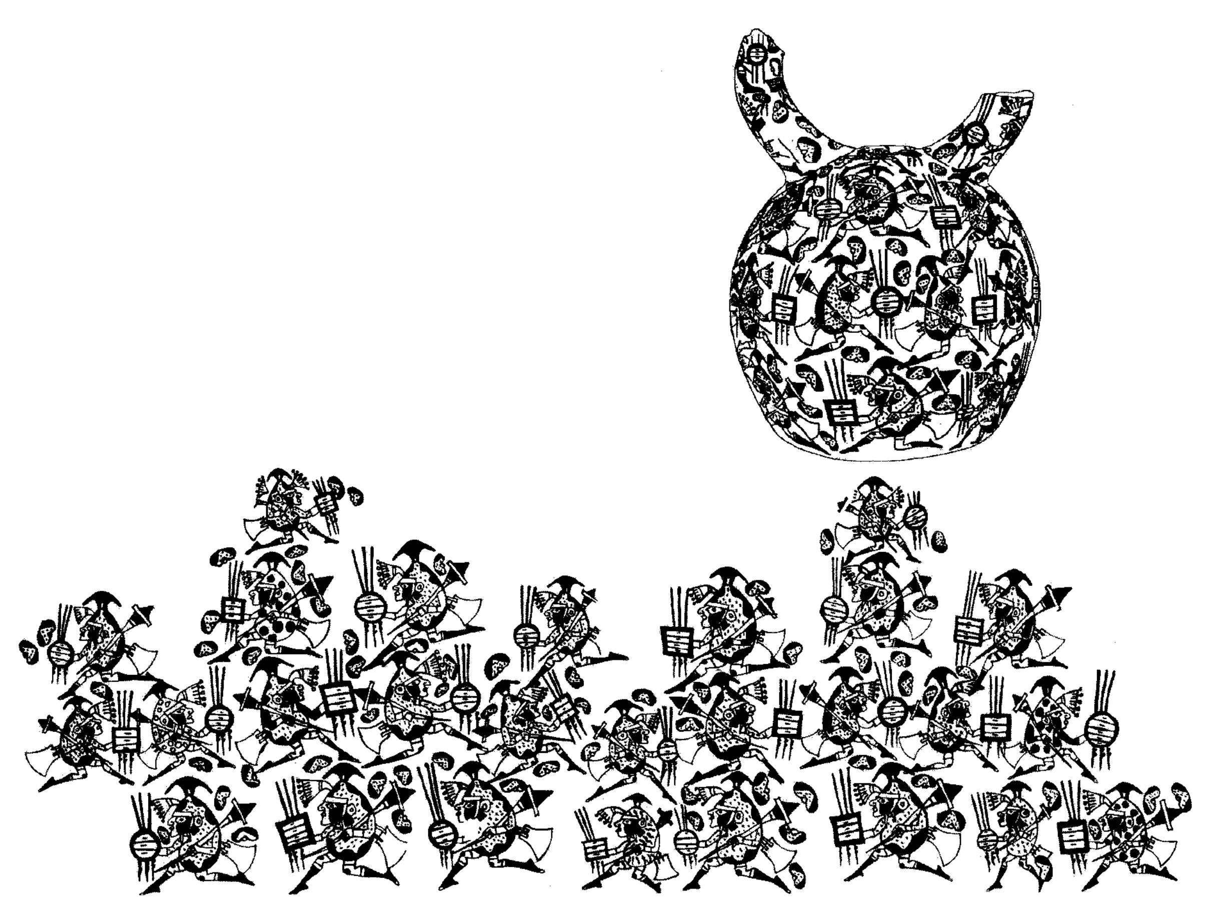


Fig. 9.10: Pallares *antropomorfos guerreros corriendo (dibujo plano según Donnan y McClelland 1999: 232) (dib. Golte).*

Intermediador cuando es vencido por el Dios Marino pasa a una situación lateral en la composición de la superficie de la botella, las dos imágenes que representamos mostrarían una vez un *pallar* victorioso, con la indumentaria del Dios Nocturno e incluso con dientes de felino (figura 9.11), y otra vez el venado victorioso que ocupa el plano paralelo a la abertura del estribo, mientras el *pallar* ha pasado a una ubicación lateral (figura 9.12).

De hecho las confrontaciones entre venados y *pallares* deben de haber tenido un correlato mítico. Ahora, más allá de estos discursos, no deja de ser significativo que los venados de las Lomas y de los bosques de algarrobo deben de haber sido una amenaza constante para la cosecha de los frijoles por los moche.

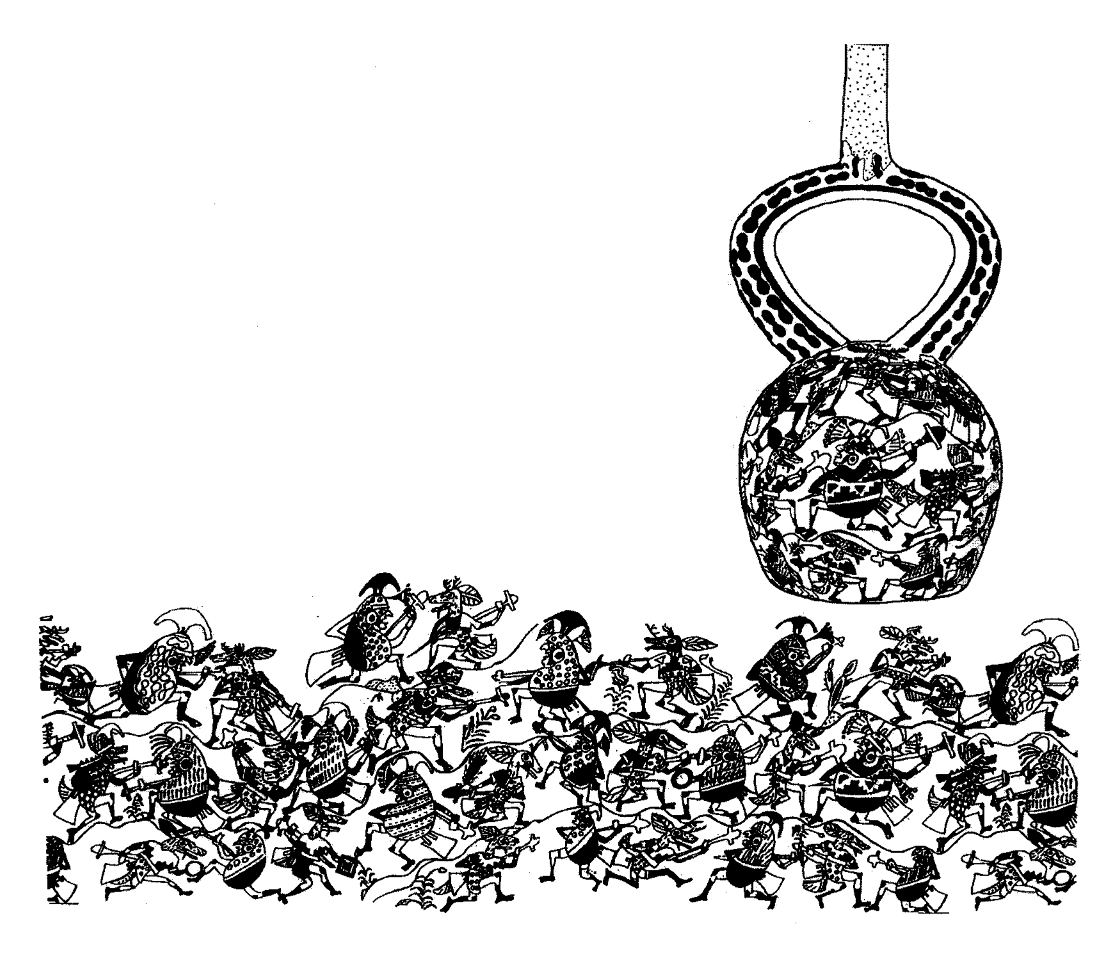


Fig. 9.11: Pallares *guerreros enfrentados a venados antropomorfos guerreros (dib. Golte, según fotos Devigne 1993: 228).*

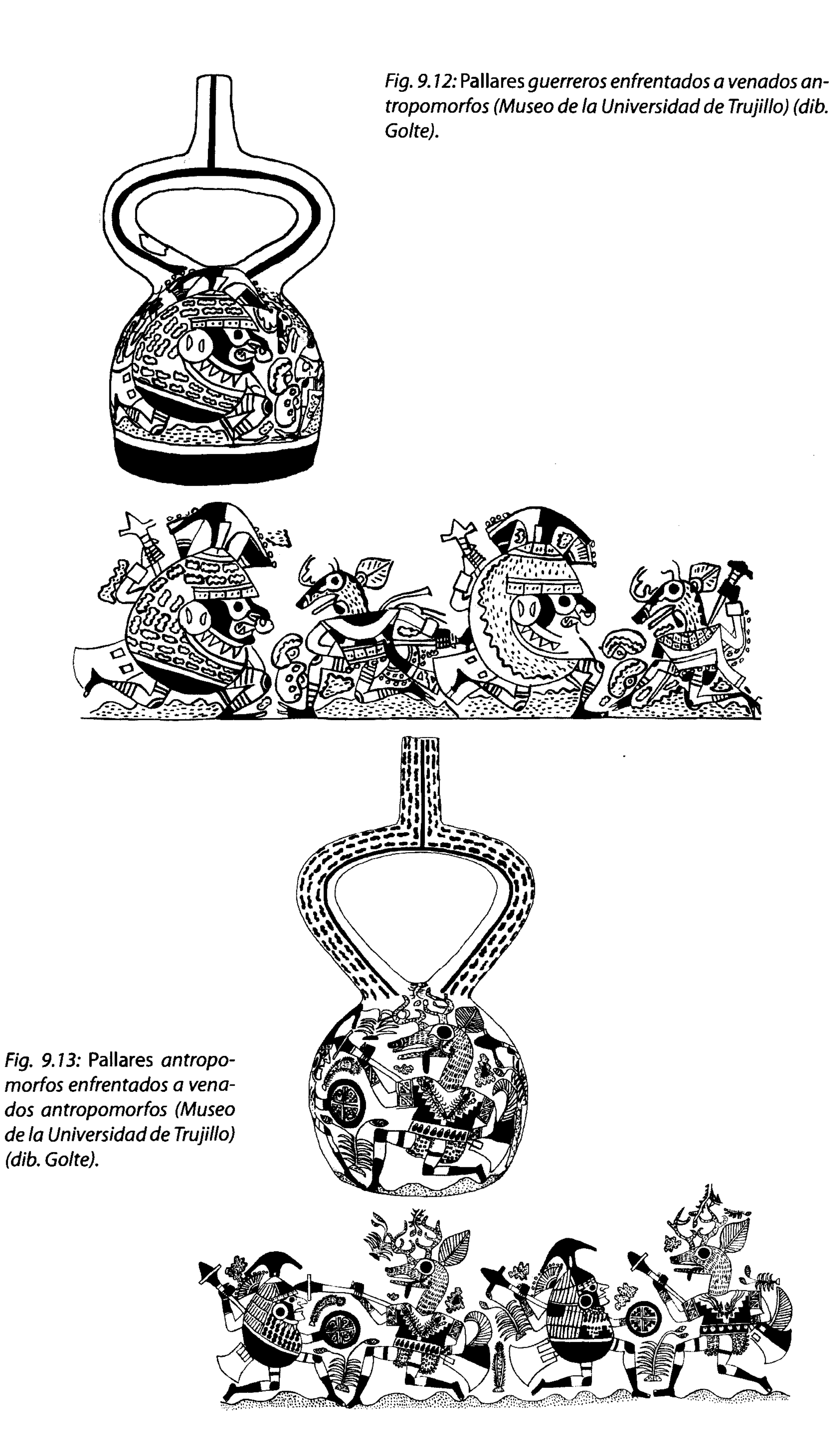


Fig. 9.12: Pallares *guerreros enfrentados a venados antropomorfos (Museo de la Universidad de Trujillo) (dib. Golte).*

Fig. 9.13: Pallares *antropomorfos enfrentados a venados antropomorfos (Museo de la Universidad de Trujillo) (dib. Golte).*

El juego de *pallar*

Hasta hoy el juego de la *payana* es ampliamente difundido en América del Sur, tanto en los países andinos como en la Amazonía. En las formas más comunes se juega con piedritas o semillas de diverso tipo. El juego consiste en arrojar parte de las piedras o semillas hacia arriba y de recoger otros del suelo mientras los primeros se encuentran en el aire. Parece que en la época moche en vez de semillas o piedras se arrojaba palillos al aire, y mientras éstos caían se recogía *pallares* o frijoles del suelo. Hace unos veinte años el señor José Ocano me mostró un juego que, según él, se jugaba en su pueblo natal de la sierra de Trujillo, en el cual se tiraba palillos al aire y se recogía una variedad de frijoles con una coloración moteada. Según el señor Ocano la coloración moteada expresaba una jerarquía de acuerdo a la cual se determinaba al ganador del juego. En la sierra sur peruana se conoce este juego como *yaje* (en Lima este vocablo ha sido castellanizado al nombre *yac*es), quizás esto sea significante por lo que vamos a exponer más adelante.

Yaje también es conocido como *Ayahuasca*. Este se utiliza en toda la Amazonía ritualmente. De la enredadera y otros ingredientes se hace un brebaje conocido también como *yagé, caapi, oni, natema. Ayahuasca* es la denominación quechua, que significa "liana de los espíritus o de los muertos" (*aya* significa muerto, ancestro, *huasca* significa liana y/o soga). Éste se toma en sesiones colectivas bajo la guía de un especialista cantor, y los usuarios suponen que mediante las ceremonias con el alucinógeno pueden trasladarse al mundo de los espíritus. Finalmente en esta breve reseña de juegos emparentados en los Andes peruanos de hoy, vale la pena mencionar que el juego también es conocido como *taku taku,* que es un plato hecho a base de frijoles.

El juego de *pallar* tenía un carácter ritual en la época moche. Quizás lo más importante sea que por medio de la actividad se crea un nexo entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. En estos rituales los actores participantes pueden ser de rangos diferentes, pero son actores que al mismo tiempo son cercanos en el contexto de la mitología mochica. Los personajes dedicados a estas actividades nunca se enfrentan, sino muchas veces son de un rango parecido en el mismo bando, u ostentan diferencias de jerarquía en éste, como vamos a ver más adelante.

El factor interesante en la figura 9.14 es que, al igual como en algunas representaciones del juego de flores de loto, hay un ducto que pasa por el interior de la botella de asa estribo. Sin embargo, este ducto no va de la base al polo norte, como en el caso de las flores de loto, sino atraviesa el cuerpo globular, para que la abertura aparezca por ambos lados entre los dos jugadores. Parece como si estuvieran brotando *pallares* de las aberturas. Esto significaría que para los moche hubo dos *tinku.* Uno de estos *tinku* resultaría del juego entre la Divinidad Intermediadora y su ayudante, que claramente están situados en asientos que reflejan su rango diferente. Éste se expresaría por medio del asa estribo. Su resultado estaría simbolizado tanto por los signos de líquido, como por los monos que son símbolos de fertilidad del ambiente húmedo. La simbolización de este encuentro indicaría el crecimiento de las plantas. El segundo *tinku* sería aquel que se produce entre el mundo de abajo (representado por el interior de la vasija o también su base) y su

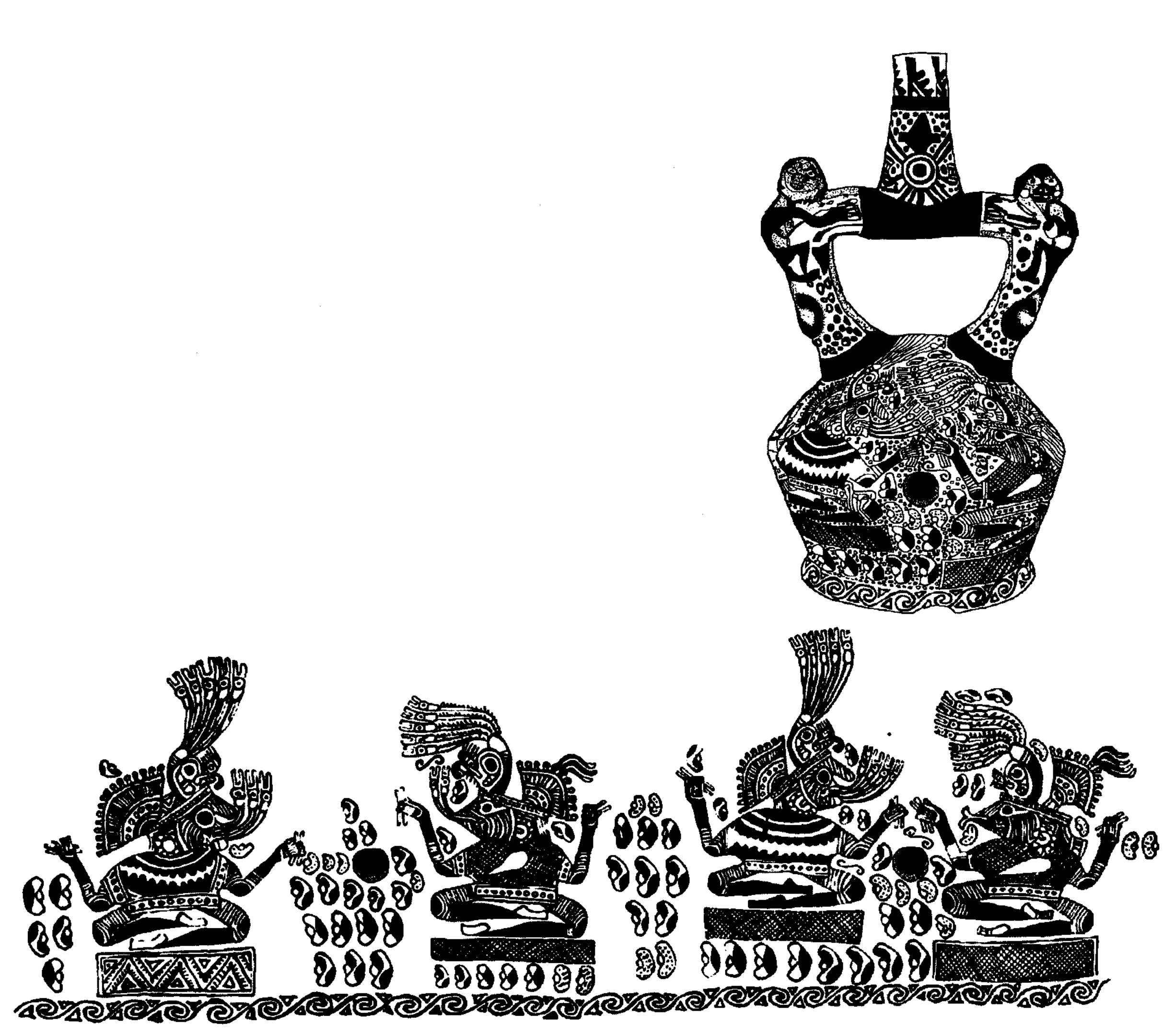


Fig. 9.14: El juego de pallares *en una botella de asa estribo (Donnan y McClelland 1999: 172).*

parte superior por el juego mismo. Al parecer la combinación entre los *tinku* aseguraría la abundancia en la cosecha del alimento básico.

Las figuras 9.14 y 9.15 representan variantes del mismo argumento. En la figura 9.15 aparece la Divinidad Intermediadora por uno de los planos paralelos al asa estribo y su ayudante iguana por el lado opuesto. También en este caso se considera dos *tinku* que se expresarían en el asa estribo doble de la botella. Es más, no solo en el juego de tirar los palos y recoger los *pallares* se produciría el *tinku*, sino ya los dos personajes mediadores, con posibilidad de tener acceso al mundo de arriba y al mundo de abajo son los jugadores ideales. Añadiendo una redundancia simbólica completa, los escalones de las pirámides están adornados por filas de pirámides invertidas y rectas, y por otro lado con la "S" echada que igualmente simboliza el *tinku* entre los mundos. Y como si la redundancia no bastara también el pie de la botella está adornado con una secuencia de "S" y pirámides invertidas y rectas. Con tanta insistencia en el *tinku* no resulta casual que el espacio lateral de la botella entre las pirámides esté repleto de *pallares*, los que a su vez



Fig. 9.15: El juego de pallares en una botella de asa estribo (dib. superior: Korczok, según fotos en Donnan y McClelland 1999: 275, representación plana parcial según desarrollo de McClelland ahí mismo).

muestran una coloración moteada, la que significaría probablemente una expresión de lo mismo: se juntan los contrarios.



Fig. 9.16: El juego de pallares *en una botella de asa estribo (dib. superior: Korczok, según fotos en Donnan y McClelland 1999: 274, representación plana parcial según desarrollo de McClelland ahí mismo).*

Muy semejante es la construcción del sentido en la botella de la figura 9.16, con la diferencia que es el Dios Intermediador quien aparece echado sobre la pirámide adornada con escalones de manera muy similar, que está jugando con su ayudante sentado en la posición lateral de la pirámide. Si bien ya pertenece a la expresión artística del pintor

mismo se crea una especie de relación invertida interesante en la indumentaria que los dos personajes ostentan en su cabeza. Mientras el Dios Intermediador muestra un énfasis en las culebras que lo asocian al mundo subterráneo, el ayudante iguana, que por lo general está mas fuertemente asociado con el mundo subterráneo, en este caso es resaltado por el ave sobredimensionada que aparece en su tocado que acentúa que también está relacionado con el mundo de arriba nocturno.

Frente al barroquismo de aglutinación de detalles significantes en algo que se podría llamar una redundancia simbólica, la representación Moche IV de la figura 9.17 con la misma temática parece sobria. Pero observamos la misma construcción del significado en esta botella de líneas claras.



Fig. 9.17: El juego de pallares *en una botella de asa estribo Moche IV del sur (dib. superior: Golte, según foto en Lavalle 1985: 87, representación plana según desarrollo ahí mismo).*

Vale la pena en este caso reflexionar por los cambios que se producen en la evolución de las representaciones. No cambia la construcción básica del sentido, sino parece que en la fase final del arte mochica éste trataría de insistir en el discurso con un despliegue

extraordinario de finura artística y técnica y lo que hemos llamado la redundancia simbólica. Regresaremos a este punto más adelante.

Los frijoles, si bien con armas y atuendos de guerrero, no combaten, salvo con los venados, pero sí, como vemos en el caso de la figura 9.18, participan en el juego de *pallares*. No por casualidad su confrontación con un atado de armas al centro se encuentra sobre la superficie interior de una vasija acampanada. Es decir, resulta ser una especie de oferta destinada al mundo de arriba.



Fig. 9.18: El juego de pallares *entre* pallares *en una vasija acampanada (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).*



Fig. 9.19: El juego de pallares *en una botella de asa estribo (Museo Larco ML013623).*

Ya dijimos que también el juego de *pallar* no se limita a representaciones del Dios Intermediador con su ayudante, sino en realidad hay un catálogo amplio de personajes que tratan de crear las condiciones necesarias para que los *pallares* aparezcan. Una muestra amplia ostenta la vasija del Museo Larco en la figura 9.19. A diferencia del Dios Intermediador y

su ayudante, ambos asociados con el mundo diurno, ahí tenemos al Dios Nocturno en juego con el Búho, y observamos a animales diversos que también se dedican al mismo juego. De hecho queda patente en esta representación la jerarquía entre los jugadores. En el nivel superior tenemos a la Divinidad de la Vía Láctea jugando con el Búho, que le sirve a éste de intermediario, en una oposición entre las dos caras de la botella. En este nivel aparecen además de los *pallares* los frutos de *ulluchu* y otro fruto que se parece a la pepa del café, que parece ser la semilla de *ishpingo*. Estos por lo general aparecen en el entorno de la Divinidad Nocturna. Los *pallares* aparecen puestos en la arena en la posición lateral de la botella, es decir nuevamente se expresa que se generan en la oposición alto-bajo, que es transferida a la jerarquía entre los actuantes. El segundo nivel está marcado en el lado frontal en el anda, encima del cual aparecen frejolitos negros, por el lado del Búho. Por el lado de la Divinidad simplemente aparecen frontalmente los *pallares* bicolores enmarcados por los palitos en las manos de los jugadores, que parecen ser zorros por un lado y felinos por el otro. Así que hay una oposición entre el anda de la Divinidad Nocturna y los *pallares* grandes bicolores en las posiciones frontales, y zorros y gatos en las posiciones laterales. Ellos no solo muestran turbantes envueltos en una faja que ostentan cuadrados divididos en las pirámides del mundo de abajo y de arriba, sino también, como todos los jugadores en los niveles inferiores, las camisas con pirámides negras de pie y una pirámide blanca invertida. Estos jugadores son conocidos como animales que caminan entre los mundos. También el tercer nivel trabaja con oposiciones: por el lado izquierdo del Búho y del anda vemos a aves marinas como jugadores, por el lado opuesto aparecen mamíferos terrestres no claramente identificables –por lo menos en el caso del animal derecho podría tratarse de un roedor, el izquierdo parece ser un venado–. Así que la vasija construida en tres niveles crea tanto dualidades jerárquicas, como dualidades de especies y dualidades espaciales: alto versus bajo, mar versus tierra.

La figura 9.20 muestra que la oposición entre divinidades no es solo un ámbito de creación, como en el caso de los *pallares*, sino también un espacio en el cual los humanos a su vez tienen que ofrendarse a los dioses o tienen que dar su sangre para que ellos puedan vivir. En ella vemos por el frente paralelo al asa estribo derecho (C) a la Divinidad Nocturna (nótese la semejanza de su tocado con las volutas alrededor de su anda en la figura 9.19) ofreciendo un líquido a la Divinidad Diurna (frente A). Entre los dos se encuentra un felino sacrificando a un humano y botijas adornadas con plantas (B). En la posición lateral opuesta se halla el ayudante macana del Dios Nocturno (D) y por debajo de él su litera. En otras palabras: la conjunción de los opuestos genera el alimento para los humanos en el caso del "juego de *pallar*", pero ellos en reciprocidad tienen que ofrendarse a las divinidades. Si bien en este caso la ofrenda es del Dios Nocturno, Acuático y Subterráneo al Dios Solar, también se conoce la ofrenda de sangre humana para la Divinidad Nocturna.

Esta escena sigue en su exposición el esquema binario ya conocido. Las divinidades opuestas se encuentran en las caras opuestas de la vasija, los ayudantes o las escenas de transición en las posiciones laterales. Vemos en este caso que la ofrenda es del Dios Nocturno al Dios Diurno, es él quien ofrece el vaso a la Divinidad Solar.

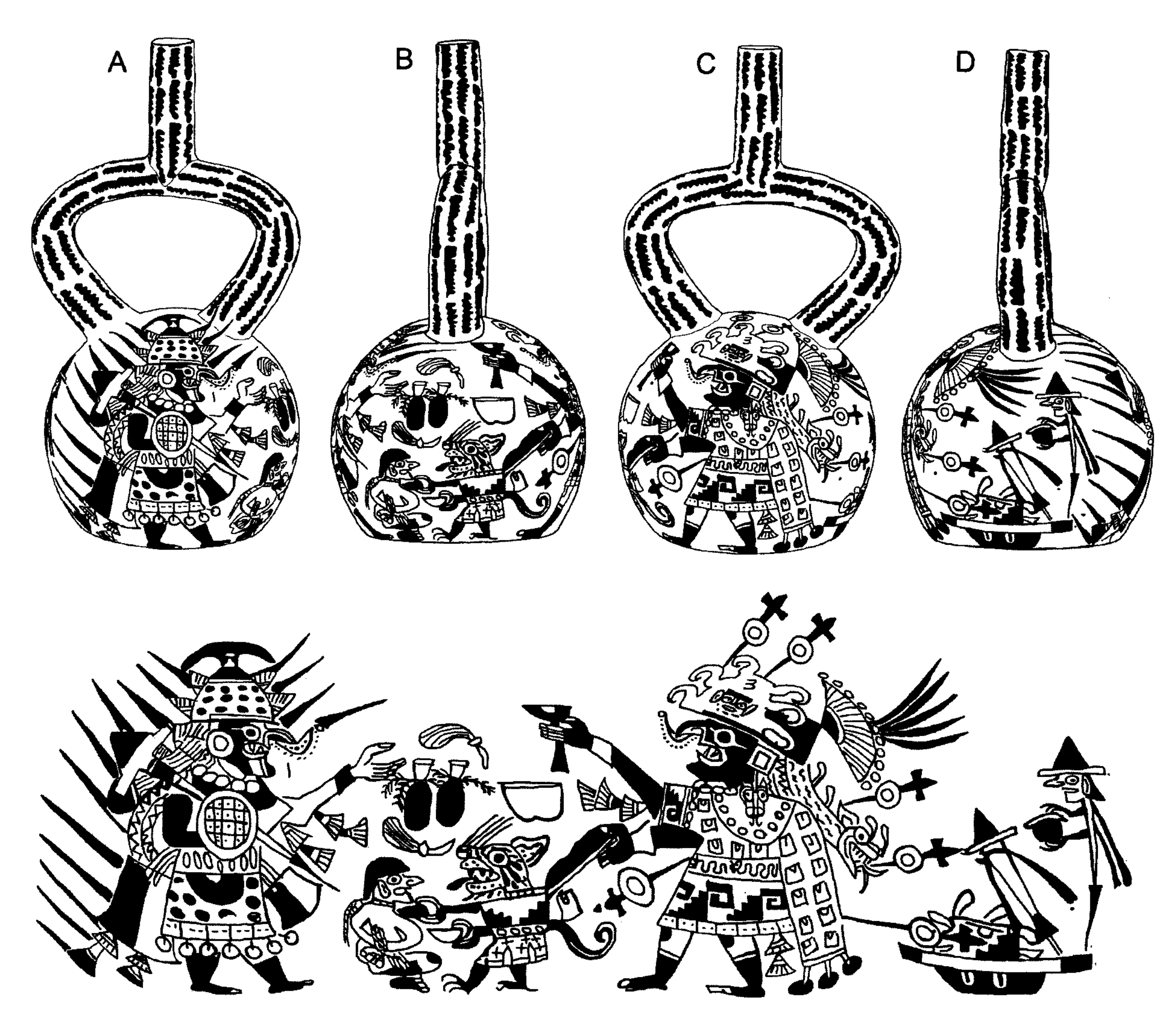


Fig. 9.20: Divinidades opuestas y sacrificio en el espacio liminal (Museo Larco XXC-000-112) (dib. Golte).

No todas las ofrendas de los humanos son de esta naturaleza sanguinaria. Efectivamente las divinidades no solo se nutren de sangre humana, sino también de *pallares*, por lo menos el Dios del Mundo de Abajo. Es decir, en su caso hay también una circulación más simple: se hace ofrendas de *pallares* al mundo de abajo, y se recibe *pallares* del mundo de abajo cuando se hace el juego de juntar ambos mundos.

El cultivo múltiple de *pallares* y la concepción de las estaciones contrapuestas

El hecho de que el juego de *pallar* pueda ser realizado entre jugadores que pertenecen a ámbitos y tiempos diversos, debe tener un significado especial. Los del mundo diurno crean por medio del juego un lazo entre el cielo del mundo diurno y seco y el mundo de abajo. El juego entre jugadores pertenecientes al mundo de la estación húmeda y nocturna, y finalmente también entre animales como los zorros que deambulan entre los mundos nocturno y diurno, ya es un indicador del hecho que el fruto puede ser el

resultado de *tinku* entre el mundo de arriba de la época seca y diurna y el mundo subterráneo. También puede generarse en un *tinku* entre las Divinidades Nocturnas de arriba y la femenina del Mundo Subterráneo. En otras palabras, los frijoles podrían ser frutos de la época seca y de la época húmeda. Ya la figura 9.2 mostraba una ubicación de los frijoles agrupados con diseños diversos sobre el cuerpo globular de la botella de asa estribo, que parecía indicar ubicaciones temporales diversas.

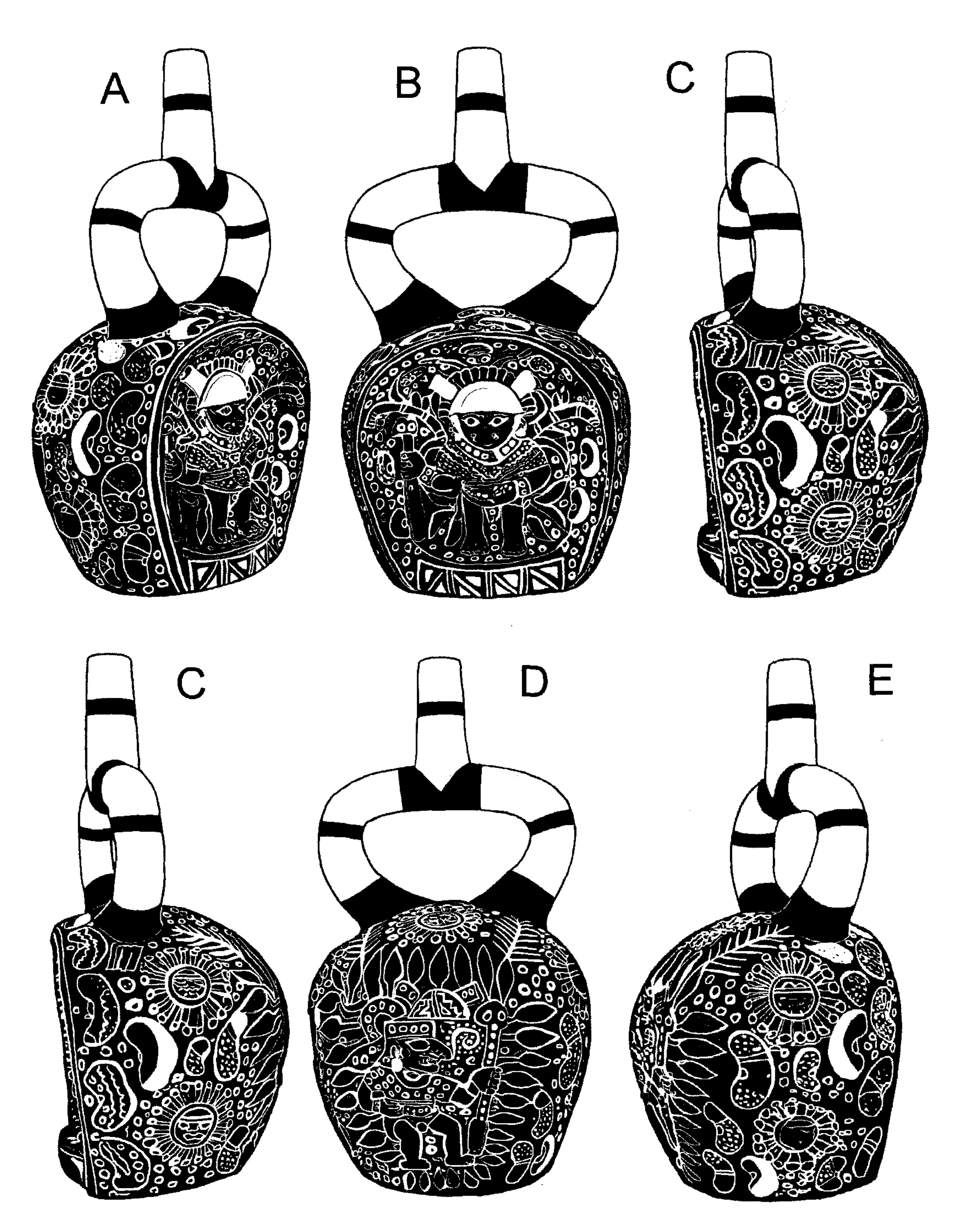


Fig. 9.21: Divinidad Nocturna asociada con agua, estrellas, maíz y frijoles (colección privada) (dib. Korzcok).

Una pieza extraordinaria asociada con los frijoles y las estaciones del año es la representada en la figura 9.21. Tanto por la forma de la vasija como por el color oscuro del cuerpo principal de la botella, la Divinidad representada (B), las estrellas, los símbolos de agua (C y E) y los cuadrángulos divididos por la diagonal en dos pirámides oscuras en el pedestal de la Divinidad central (B) corresponde al Señor del mundo húmedo Nocturno. Si bien la pintura crema sobre un fondo oscuro en esta complejidad es extraordinaria, su frontis con la Divinidad bajo un cielo arqueado (A y B) es típico para la representación de la Divinidad de la Vía Láctea, como la podemos observar en la figura 9.22 sosteniendo la serpiente bicéfala de la Vía Láctea rodeada de estrellas. La forma de la vasija es muy similar a la de la botella de la figura 9.21. Casi todas las grandes colecciones contienen varias piezas con características similares, en las cuales se retrata a la misma Divinidad.



Fig. 9.22: Representación típica de la Divinidad de la Vía Láctea (ME VA) (dib. Golte).

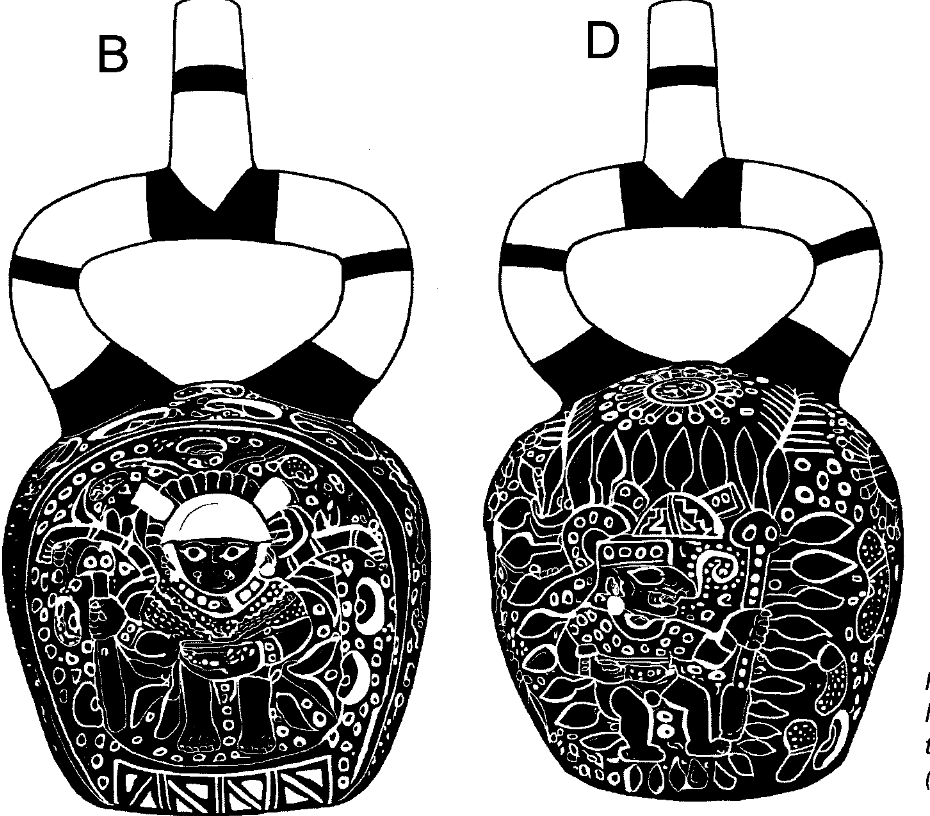


Fig. 9.23: La Divinidad de la Vía Láctea, dos aspectos (colección privada) (dib. Korczok).

A diferencia de la botella en la figura 9.22, sin embargo, en la cual la parte opuesta a la divinidad está vacía –lo que es casi la regla en estas representaciones–, la de la figura 9.21 tiene una pintura en el lado opuesto. Cuando observamos la parte frontal y la vuelta de la vasija de la figura 9.21 con detenimiento (véase las ampliaciones en la figura 9.23), vemos que el personaje no solo está situado sobre una plataforma identificada con los símbolos de los mundos de arriba y de abajo nocturnos (lado B), sino que muestra una serie de características que lo ligan con el cultivo agrícola. En su mano derecha empuña un palo de plantar que termina en su parte superior en una cabeza de culebra, en su mano izquierda abierta sostiene semillas. De su cuerpo brotan en la parte inferior lo que parecen ser tubérculos de yuca, en la parte superior plantas de maíz en flor. La cavidad en la cual está situada la figura además está adornada con frijoles y símbolos de lluvia, agua o estrellas. El lado D mostraría el mismo personaje de perfil. También porta el palo de plantar e igualmente sostiene semillas en su mano. Su tocado y su camisa están rellenos del símbolo de humedad. A diferencia de sus adherencias en el lado B, el lado D muestra solo una corona de tubérculos, no hay indicios de maíz. En vez del maíz aparecen en la parte superior dos plantas sin hojas. Sí aparecen en su entorno los *pallares* y, como se puede observar especialmente en las vistas laterales de la figura 9.21, las estrellas relucientes (C y E).

Con todo, parece que la botella de las figuras 9.21 y 9.23 se refiere a dos estaciones diversas. Juzgando por las plantas de maíz en flor por un lado y las plantas sin hojas a la vuelta, el personaje en la cavidad del lado B correspondería a la época húmeda de los valles, mientras el de la vuelta (lado D) estaría vinculado al tiempo en el cual se incorpora en las Lomas.

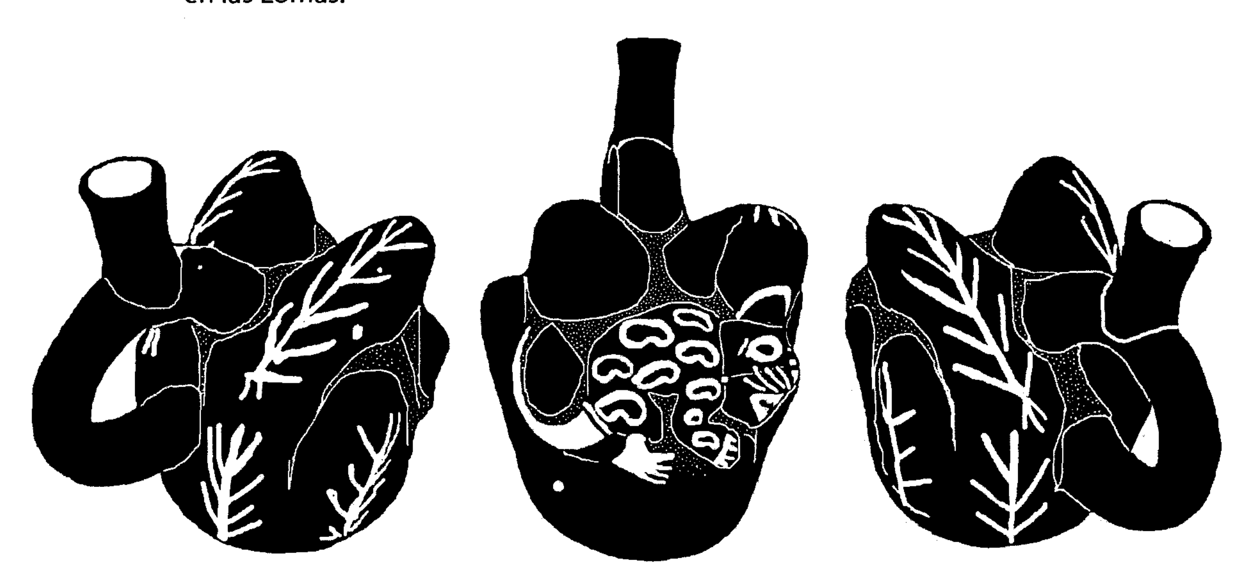


Fig. 9.24: La Divinidad Nocturna húmeda como jaguar en las Lomas (ME VA 4632) (dib. Korczok).

La figura 9.24 muestra la misma asociación entre las Lomas, los arbustos sin hojas, xerofíticas, y los frijoles que aparecen como las manchas del jaguar, propio del mundo húmedo, que se debería entender cómo una incorporación de la misma Divinidad.



Fig. 9.25: El jaguar asociado al mundo de abajo y las Lomas (ME VA 4693) (dib. Korczok).

La escultura de la figura 9.25 muestra un "jaguar-tambor". El símbolo del tambor se relaciona con la entrada al mundo de abajo, los signos de agua sobre el cuerpo del "jaguar-tambor", y las cactáceas que tipifican el entorno de las Lomas, crean un mismo conjunto de significantes relacionado con la época del florecimiento de ellas.



Fig. 9.26: El gatopardo culebra asociado al mundo de abajo (ME VA 18222) (dib. Korczok).

La combinación de felino con culebra (figura 9.26) efectivamente muestra que a los moche les importaba la asociación del felino con el mundo húmedo y nocturno de abajo. No estaban tratando de construir una zoología del tipo del orden pensado de los europeos de los siglos XVIII y XIX.

La figura 9.27, en cambio, nuevamente asocia las Lomas con las culebras y aclara explícitamente el significado de las dos puntas en el tocado del personaje nocturno (figs. 9.21

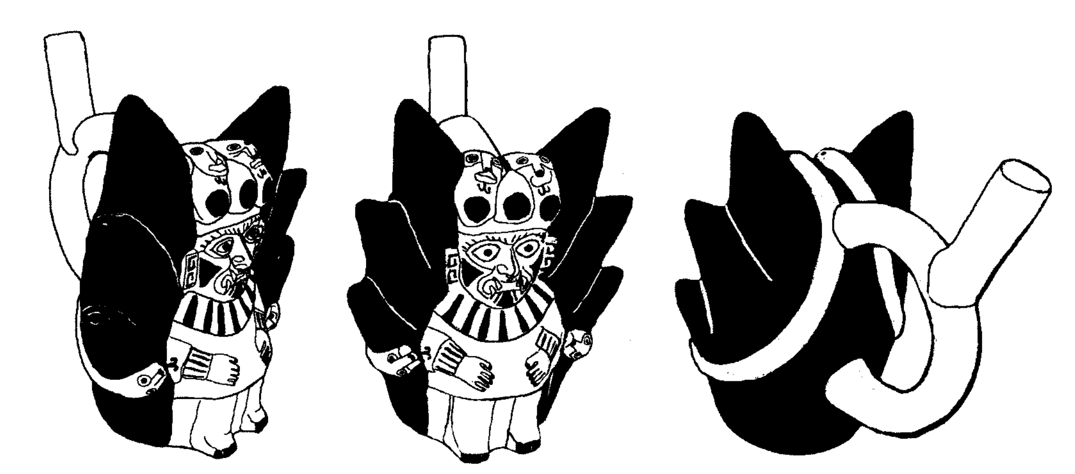


Fig. 9.27: La Divinidad Nocturna húmeda incorporada en las Lomas (ME VA 739) (dib. Korczok).

y 9.22). Éstas, así como en el caso de la Divinidad Lunar y la Divinidad Marina, serían representaciones de las culebras que las vinculan parentalmente con el mundo de abajo.



Fig. 9.28: La Divinidad Nocturna húmeda (ME VA 4625) (dib. Golte).

También las orejas bilobares son indicadores de un lazo parental con el mundo de abajo por el lado materno (figura 9.27), al igual que el caso de la Divinidad Intermediadora. Las orejas bilobares de la Divinidad Nocturna son una constante desde las representaciones en la cerámica Cupisnique y Moche temprano, pero aparecen también en las tardías como bien muestra el retrato de color gris oscuro de la figura 9.28.

La asociación de los frijoles con el mundo de abajo y el de arriba, tanto en su versión nocturna, expresada en las imágenes de los aspectos temporales de la Divinidad Nocturna (figuras 9.21 y 9.23) –como con el mundo de arriba en su versión diurna que resulta visible en los juegos de *pallar* del Dios Intermediador y su ayudante (figuras 9.14 a 9.17)– nos remite a la omnipresencia de los frijoles o *pallares* en la vida de los moche. Gracias a su ciclo de crecimiento y maduración muy corto pueden ser cosechados varias veces al año, es decir tanto en la época del dominio de las Divinidades Diurnas como en la de las Nocturnas. Es esta la razón por la cual todos, tanto las Divinidades asociadas con el día como las Divinidades asociadas con la noche, o la transición entre día y noche (figura 9.19), pueden dedicarse al juego de *pallar*.

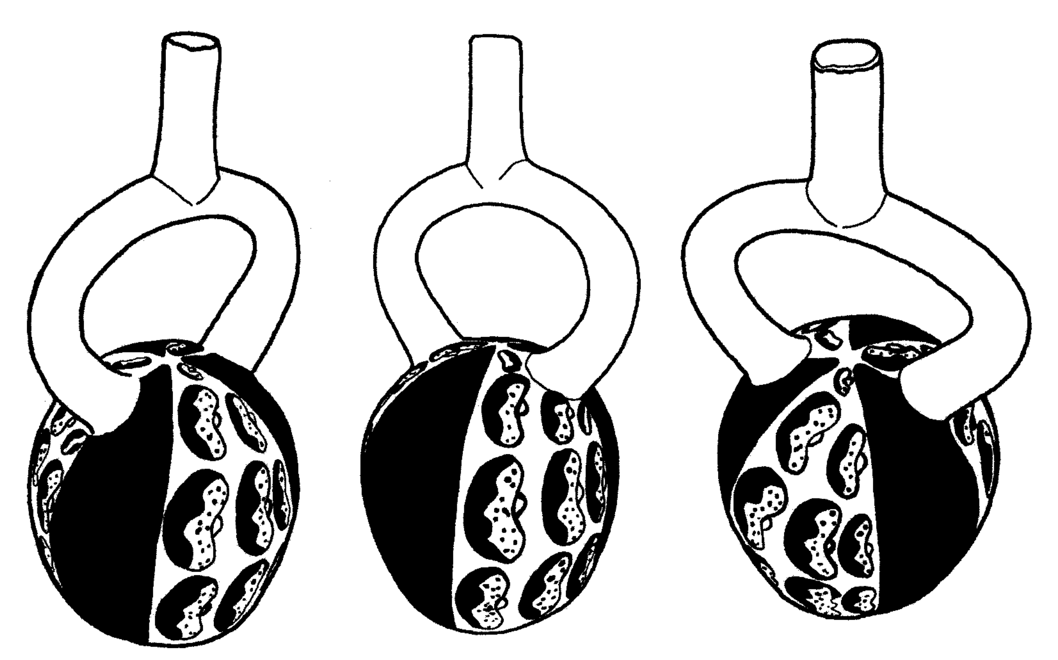


Fig. 9.29: La sextipartición del cuerpo globular de la botella de asa estribo asociada a los pallares (ME VA 3194) (dib. Korczok).

Ya hemos visto en otros contextos la bipartición y cuatripartición básica del mundo representado en el cuerpo de la botella de asa estribo. En el contexto discutido es notable que los moche en el caso de pallares o frijoles representen a la totalidad como sextipartita, como indicando una secuencia de *tinku* que permite en este caso tres cosechas anuales (figura 9.29). Regresando a la multiplicidad de formas de exposición de *pallares* de coloraciones diversas en la vasija globular de la figura 9.2, parece confirmarse la hipótesis de que ésta esté realmente ligada a la multiplicidad de cosechas en el transcurso del año.

La tributación de los *pallares*

Pallares aparecen en escenas de corredores que entregan sacrificios en templos de la Divinidad del mundo de abajo. Hay un sinnúmero de estas escenas pintadas sobre diversas formas de vasijas, especialmente botellas de asa estribo y "cancheros". En las botellas de asa estribo aparecen como escenas que se desarrollan alrededor del cuerpo globular de la vasija o en círculo simple, en forma de espiral o en espiral doble. Estas representaciones de corredores llevaron a Larco a compararlos con los *chaski* incaicos que efectivamente eran corredores que llevaban *kipu*, es decir mensajes escritos en hilos anudados, a lo largo de los *qhapaqñan*. Lo que hace diferentes a los corredores mochica es no solo el hecho de que éstos parecen efectuar un ritual en el cual participan numerosos corredores humanos, sino también otros portadores de todas las especies, que por lo general son marcados con atuendos alternantes que los relacionan con las aventuras del Dios Intermediador. En las representaciones más complejas de estas escenas no aparecen solo los corredores, sino también su destino. En nuestros tres ejemplos las escenas están expuestas sobre el cuerpo de botellas de asa estribo. Las pinturas aparecen en una banda espiralada alrededor del cuerpo globular de las vasijas (figuras 9.30, 9.31 y 9.32).

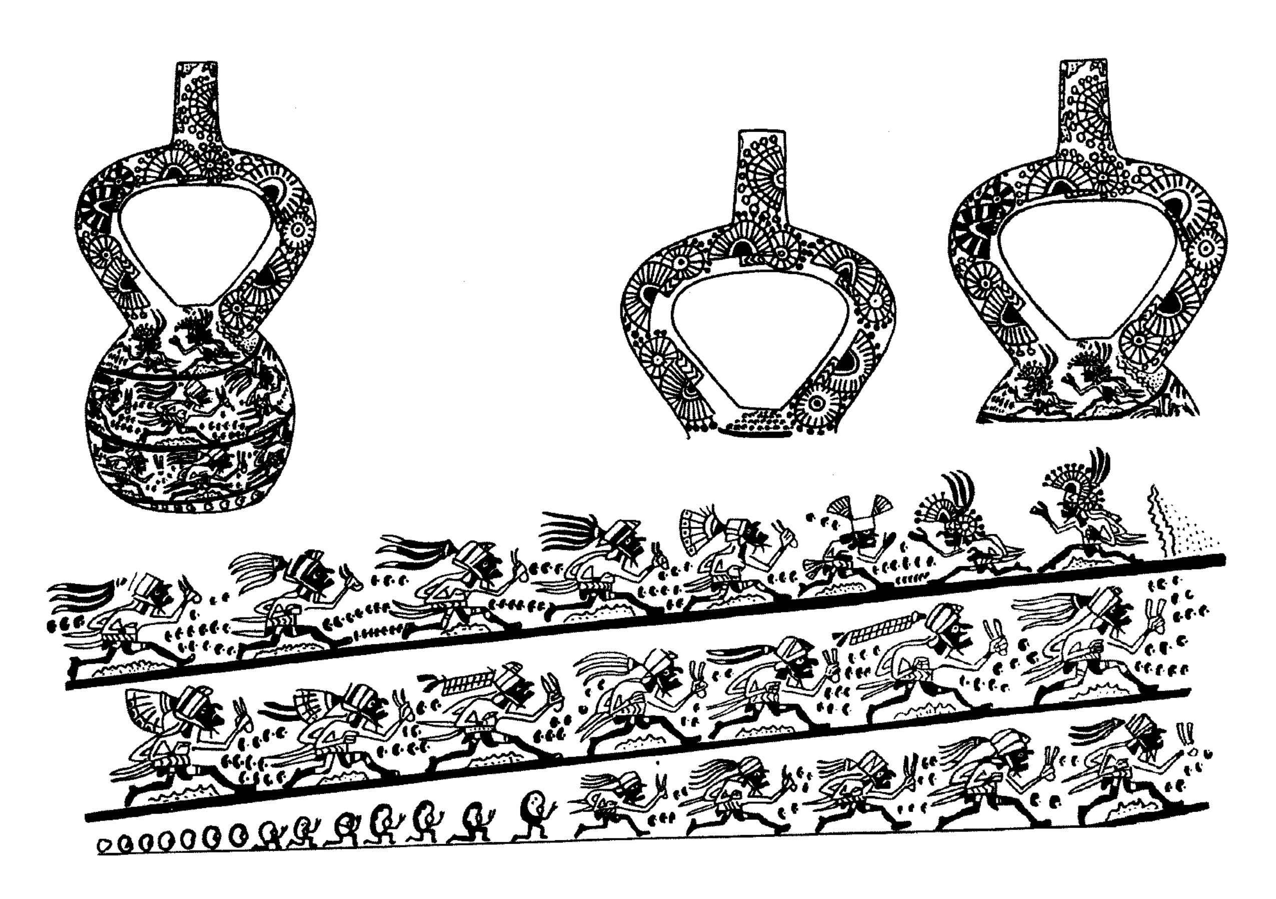


Fig. 9.30: Corredores que llevan ofrendas de pallares *(Museo Bremen) (dib. von den Steinen según Kutscher 1954: 29, reordenado).*

En la figura 9.34 los corredores son recibidos por dos personajes con un tocado semicircular que también aparece frecuentemente en el personaje sobre la pirámide en el sacrificio en las montañas. Este tocado incluso es repetido varias veces en el asa estribo de la vasija, como si el autor hubiera querido remarcar el destino de las ofrendas. También en la figura 9.31 el destino es claramente identificable: es el templo con las cabezas de macanas en el techo que conocemos de las pinturas de la secuencia del entierro y también de un modelo en cobre hallado en la tumba saqueada de

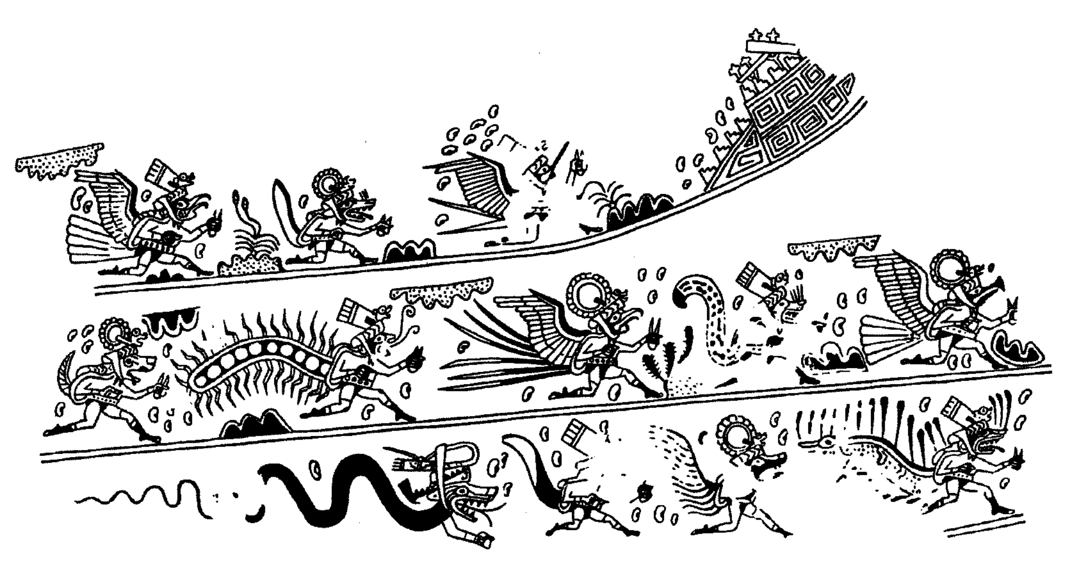
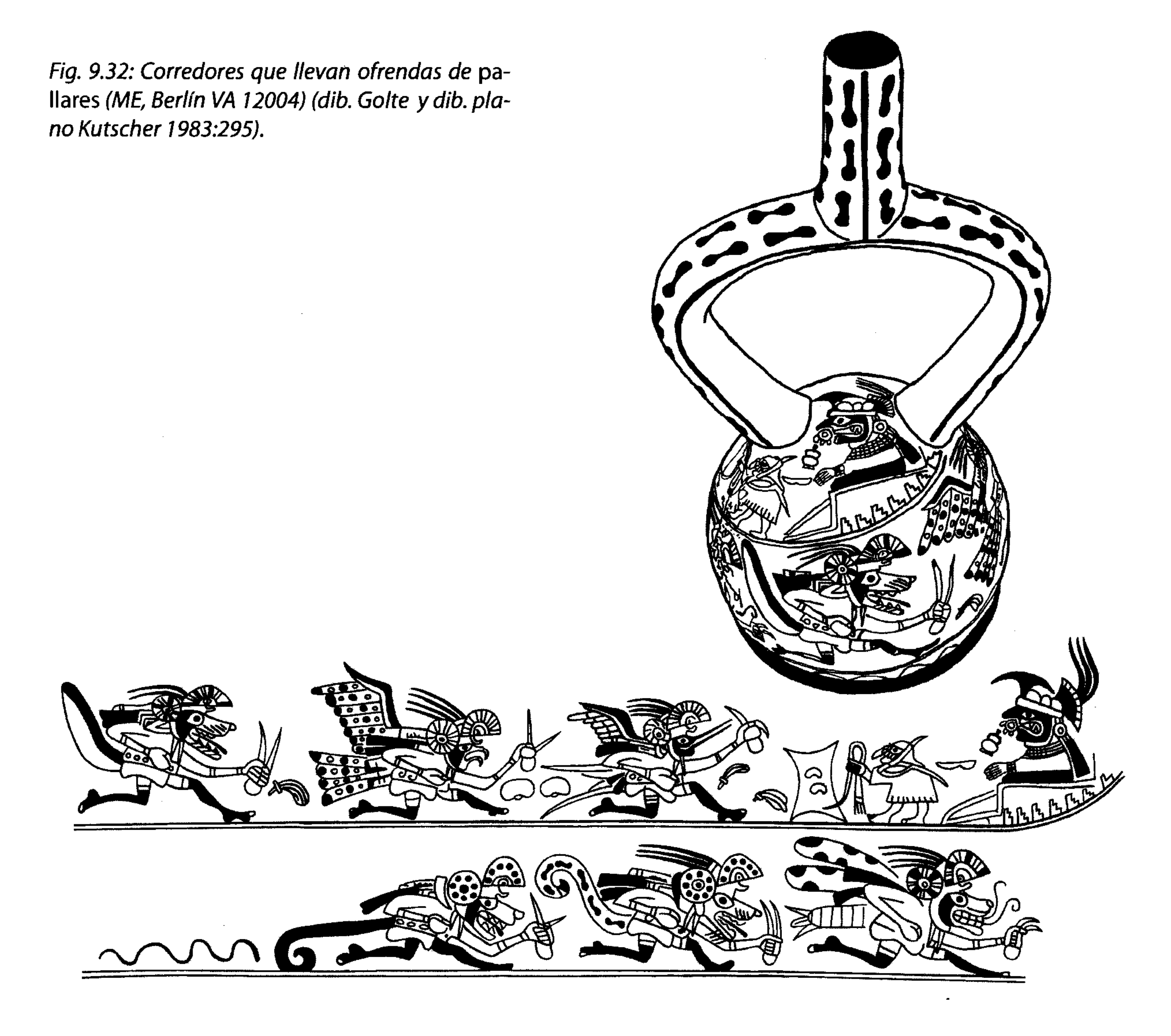


Fig. 9.31: Corredores que llevan ofrendas de pallares *al templo del mundo de abajo (ME Berlín VA, dib. von den Steinen según Kutscher 1954:73, reordenado).*

Sipán (Alva 1994: 30-34). Porras de arcilla también han sido excavados en las Huacas Cao Viejo y de la Luna, así que también en este caso queda patente el destino de las ofrendas: el mundo de abajo, que también es el del cielo nocturno.

La figura 9.32 hace más explícito el destinatario: la carrera de los animales se dirige hacia el Señor del Mundo de abajo, con su atuendo típico sobre una pirámide, delante de la cual se halla un personaje con máscara de búho y la soga de recepción de ofrendas que recibe los *pallares* que se está depositando en una manta delante de él. El hecho de que las carreras con los *pallares* representan rituales de ofrendas para el mundo de abajo, y no el transporte de mensajes, queda patente en las tres pinturas. Dada la importancia de los frijoles en la dieta básica no es de sorprender que la temática se repita en un gran número de vasijas, tanto en forma esculturada como pintada.

Fig. 9.32: Corredores que llevan ofrendas de pallares *(ME, Berlín VA 12004) (dib. Golte y dib. plano Kutscher 1983:295).*



El aspecto de comida para la Divinidad Nocturna, que ya está indicado en la pintura de la figura 9.32 por el plato de mate entre el Búho receptor y la Divinidad, se ve acentuado por el hecho que asimismo se encuentran vasijas que muestran al Búho en la preparación de

un potaje de frijoles que se supone es la comida de la Divinidad (figura 9.33). El hecho de que el Búho es guerrero y aparece como tal, es quizás una explicación del porqué parece utilizar porras como instrumento para remover la comida.

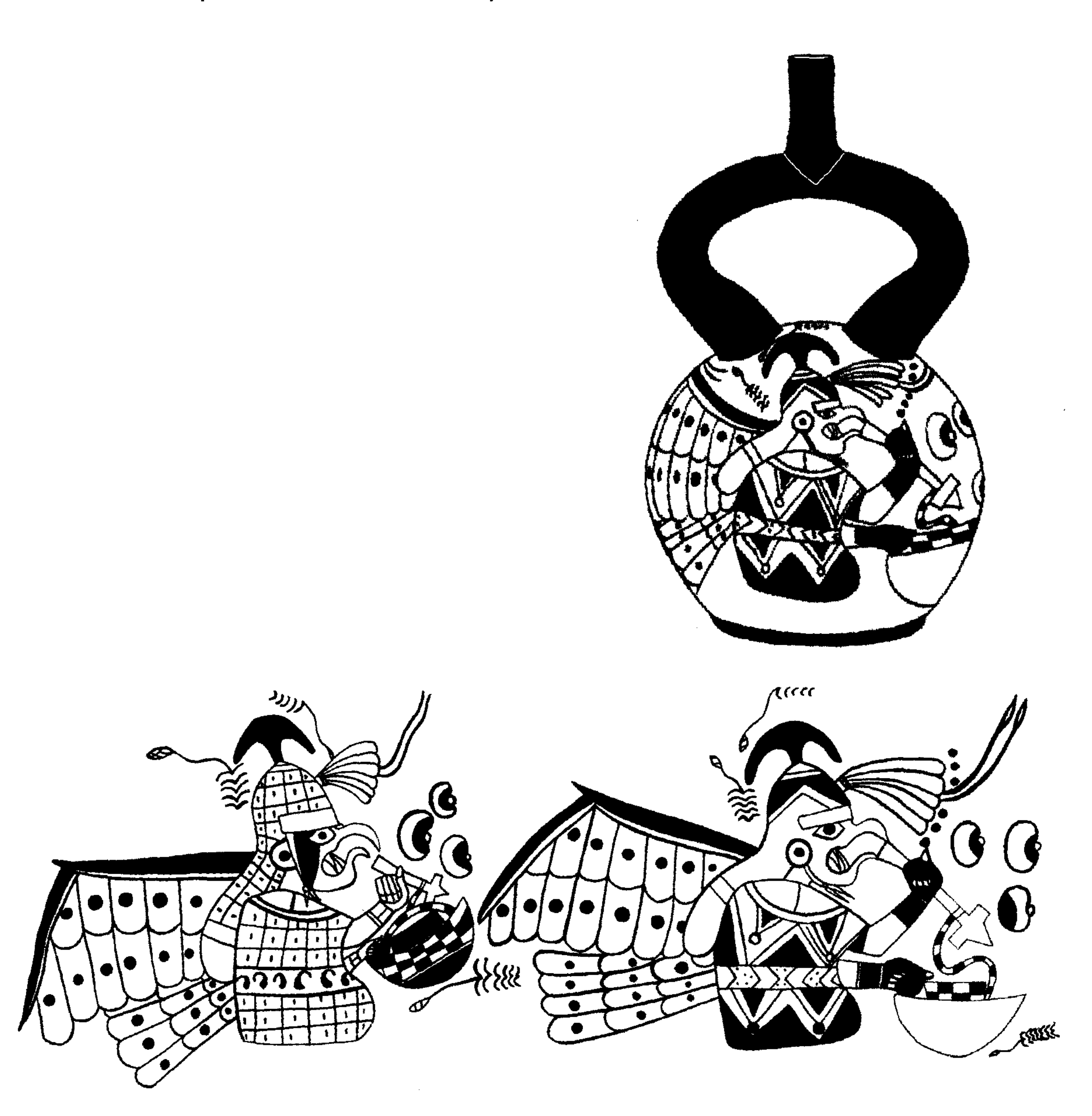


Fig. 9.33: Búhos preparan pallares *para la Divinidad (Museo Larco) (redib. según Larco 1938/39).*

A pesar de que la mayoría de las representaciones de los corredores no deja duda sobre los destinatarios de los portadores de *pallares,* es cierto que los corredores mismos en la inmensa mayoría de las imágenes tienen atuendos relacionados con la Divinidad Intermediadora. Es que ésta empieza sus peripecias con un tocado en la cabeza que es claramente relacionado con la Divinidad Solar, pero pierde este tocado en sus luchas con la Divinidad Marina. En los pasos narrativos siguientes, la divinidad anda sin tocado, con el pelo suelto. Por lo menos en una de las escenas de confrontación con la Divinidad Marina este pelo es pintado como un rectángulo muy parecido al que muestran los

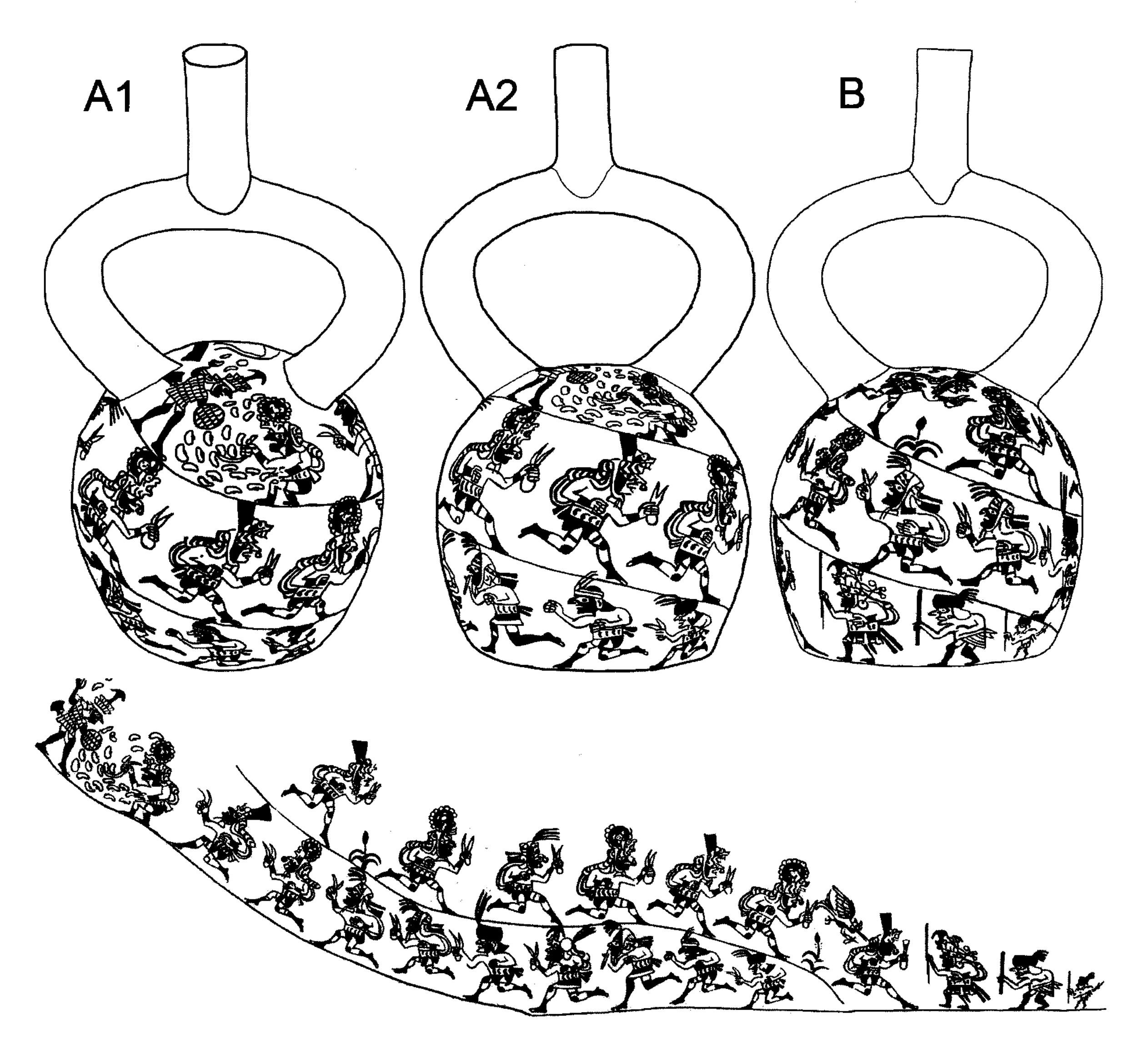


Fig. 9.34: Una botella de asa estribo con dos grupos de corredores (Museo Banco Central de Reserva, Lima) (dib. Golte).

corredores (figura 9.35). Así que suponemos que la alternancia de tocados, que para el Dios Intermediador significa algo como una identidad relacionada tanto con la Divinidad Diurna como con la Nocturna, es decir su transformación como personaje, es rememorada por la alternancia de tocados de los corredores que precisamente junta a corredores de bandos opuestos. Los tocados aparecen como esculturas (figura 9.36), y también como objetos sueltos en pinturas de línea fina (figura 9.37). En las pinturas los dos tocados se alternan por lo general. En este sentido la representación de la figura 9.34 no se distingue de otras, ya que muestra la alternancia entre los tocados. Sin embargo, la pintura es más explícita en cuanto a rito que junta los contrarios no solo por la alternancia de éstos. Hay dos indicadores más. Una es la representación en espiral sobre el cuerpo globular de la vasija. Es decir, la fila de los corredores traspasa las mitades opuestas de la botella. En la figura 9.34, sin embargo, podemos observar una espiral doble: una fila de corredores corre para abajo hacia tres personajes con palos de plantar (B), la otra fila está dirigida hacia

el polo norte de la vasija, en el cual el primero de los corredores abre su atado y esparce de esta forma los frijoles alrededor del personaje receptor (A 1). Por este procedimiento las dos caras frontales de la vasija, como ocurre en otros casos, resultan ser opuestas y complementarias.

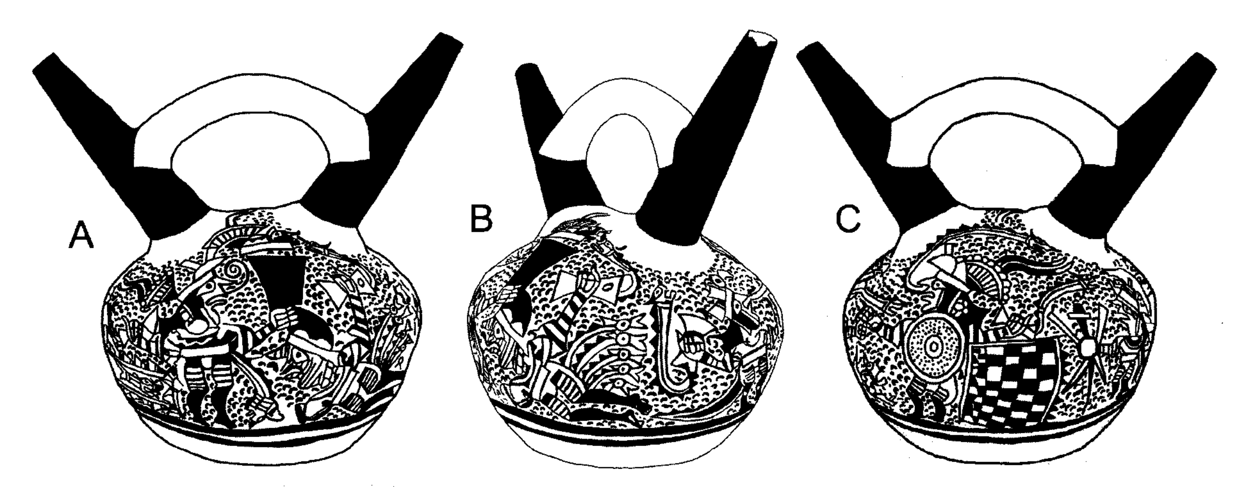


Fig. 9.35: Una representación de la confrontación entre el Dios Intermediador y las Divinidades Marinas. Nótese el pelo suelto del Dios Intermediador cautivo y su tocado en la parte superior (A) (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).



Fig. 9.36: Un tocado de corredor en forma esculturada (Museo Larco) (dib. Golte).



Fig. 9.37: Tocados de corredores en una pintura de línea fina (Kutscher 1983: 134).

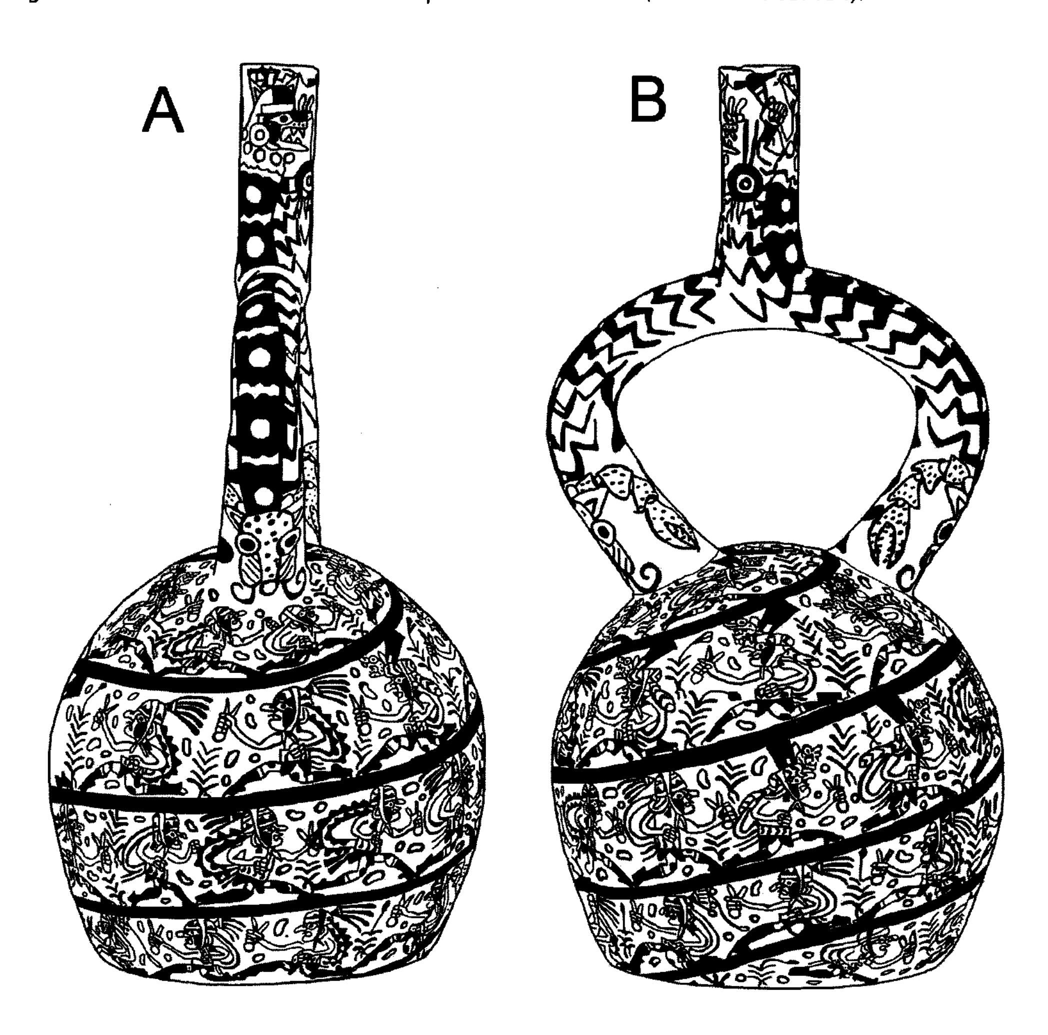


Fig. 9.38: Botella de asa estribo con grupos de corredores (Museo Larco, ML002363) (dib. Golte).

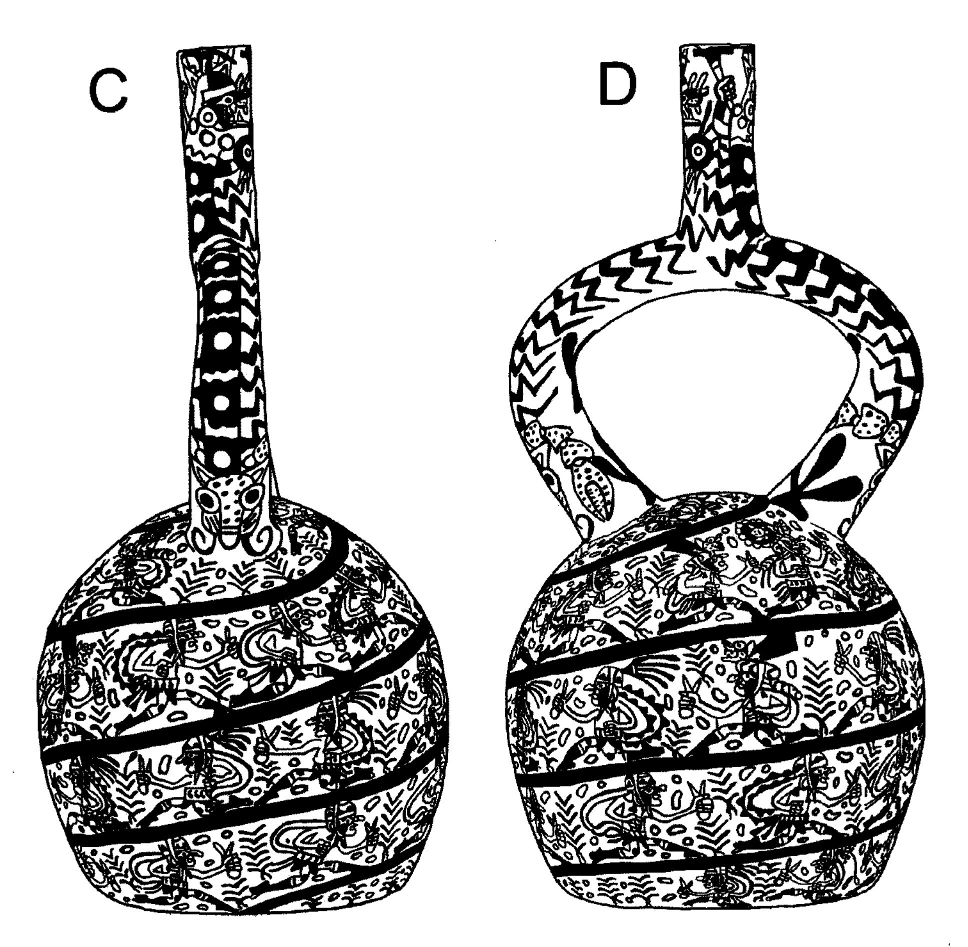


Fig. 9.38: Botella de asa estribo con grupos de corredores (Museo Larco, ML002363) (dib. Golte).

Una composición parecida es la de la figura 9.38. También muestra dos filas de corredores, una dirigida hacia la parte superior, la otra hacia la parte inferior. Es decir, también en este caso se muestra acciones que están encaminadas a juntar el mundo de los moche con el mundo de arriba y con el mundo de abajo. Así que tenemos que entender las carreras como un rito que se realiza en dirección a dos espacios, pero ante todo dos épocas del año.

Esta botella de la colección del Museo Larco es una de muchas piezas que muestran la asociación muy estrecha entre tilandsias (*Tillandsias sp.*) en flor y los corredores. Esta asociación salta a la vista cuando se revisa una cantidad mayor de estas escenas que son relativamente frecuentes (figura 9.39). Se podría pensar que esta asociación es solamente un indicador del paisaje, en el cual se realiza el rito. Serían las cercanías del mar o por debajo de las Lomas pedregosas y arenosas e igualmente zonas cerca del límite superior de ellas (600-900 m), donde abundan en la costa central y norteña las llamadas tilandsiales, grandes asociaciones de *Tillandsia latifolia*, *Tillandsia purpurea* u otras especies, todas ellas notorias porque solamente tienen raíces residuales y absorben tanto el agua como los minerales mediante escamas en la superficie de sus hojas, y no por raíces como normalmente las plantas superiores (M. Koepcke 1954; Rauh y von Bismarck 1996). Por esta razón el ciclo de crecimiento de las tilandsias de la costa peruana es contrario al ciclo de las plantas en los valles irrigados. Crecen en la época seca hacia la dirección de

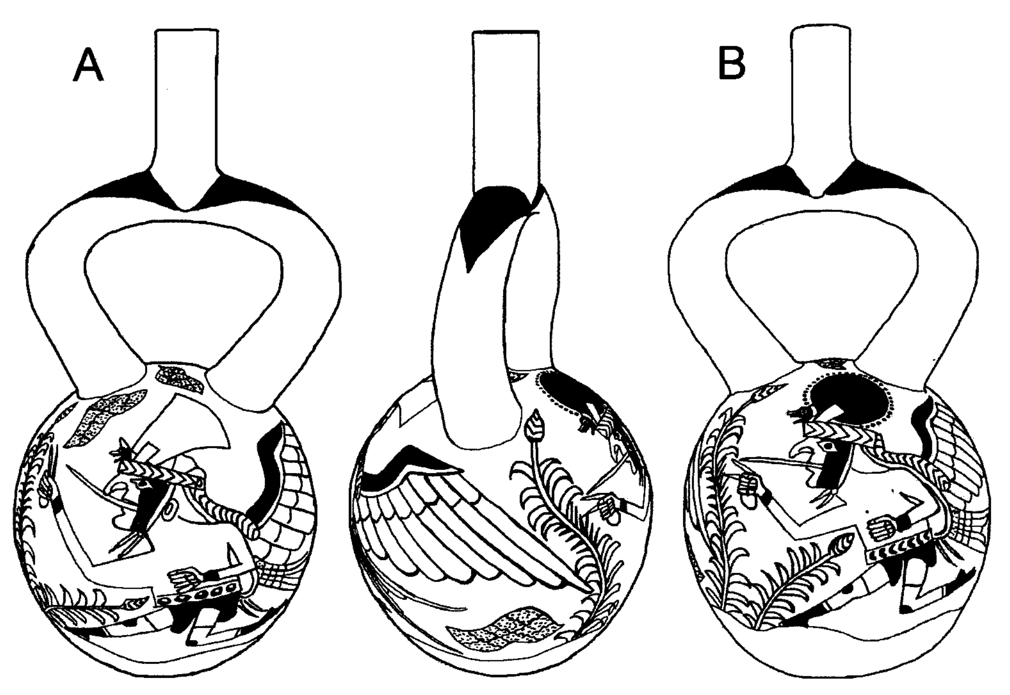


Fig. 9.39: Una botella de asa estribo con dos corredores (picaflores) y tilandsias en flor (ME VA 13044) (dib. Golte).

la cual el viento trae la humedad de la capa de neblina (*garúa*), que durante los meses invernales cubre una amplia franja de la región costanera. La humedad se condensa y se precipita en sus hojas sobre todo en las horas de la madrugada. Para los moche este ciclo de crecimiento invertido debe de haber sido algo notorio, más aún porque empiezan a desarrollar sus flores al final de la época seca en agosto. Sus flores son por lo general de un color rojo intenso, algunas veces anaranjado, y apuntan hacia la dirección de la cual provenía la humedad, es decir el mar. Todo ello, y el hecho de que dejan de crecer en la época húmeda de los valles, para los moche no solo debe de haber sido un indicador espacial, sino uno que circunscribía una época muy específica comprendida entre agosto y octubre, en otras palabras: la época de transición del período seco al período húmedo. Es altamente probable que esta sea la razón por la cual se muestra una asociación tan marcada entre corredores y tilandsias, de forma que algunas veces uno puede dudar si eran los unos o los otros que querían mostrar los pintores. Es más, en muchos casos, como también en las figuras 9.39 y 9.40, los pintores indican plantas con varias generaciones de crecimiento, separadas por intervalos sin hojas u hojas reducidas. Incluso, uno podría sospechar cuando se observa la posición de las hojas de las tilandsias y la forma como son estilizadas las hojas de las flores (figura 9.39) y compara esa exposición con las líneas en ángulo que adornan los tocados de los corredores, incluyendo el protector de la nuca, que hay una correspondencia muy estrecha entre todas ellas.

Sin embargo, la figura 9.38 muestra un indicador de transición más. Es la marucha que aparece sobre el asa estribo de la botella. Ya la marucha de por sí es un indicador de transición entre tierra y agua, pero en el caso de la marucha de dos cabezas en el estribo la parte superior muestra una cabeza de animal diurno. De hecho con esto se acentúa aún más la impresión de una transición del período seco al período húmedo. Una com-



*Fig. 9.40: Corredores animales (zorro y felino) con abundantes representaciones de tilandsias en flor (*Tillandsia sp.*) (Museo Bruselas) (dib. Golte, según Purin 1980, II, pl XXXII).*

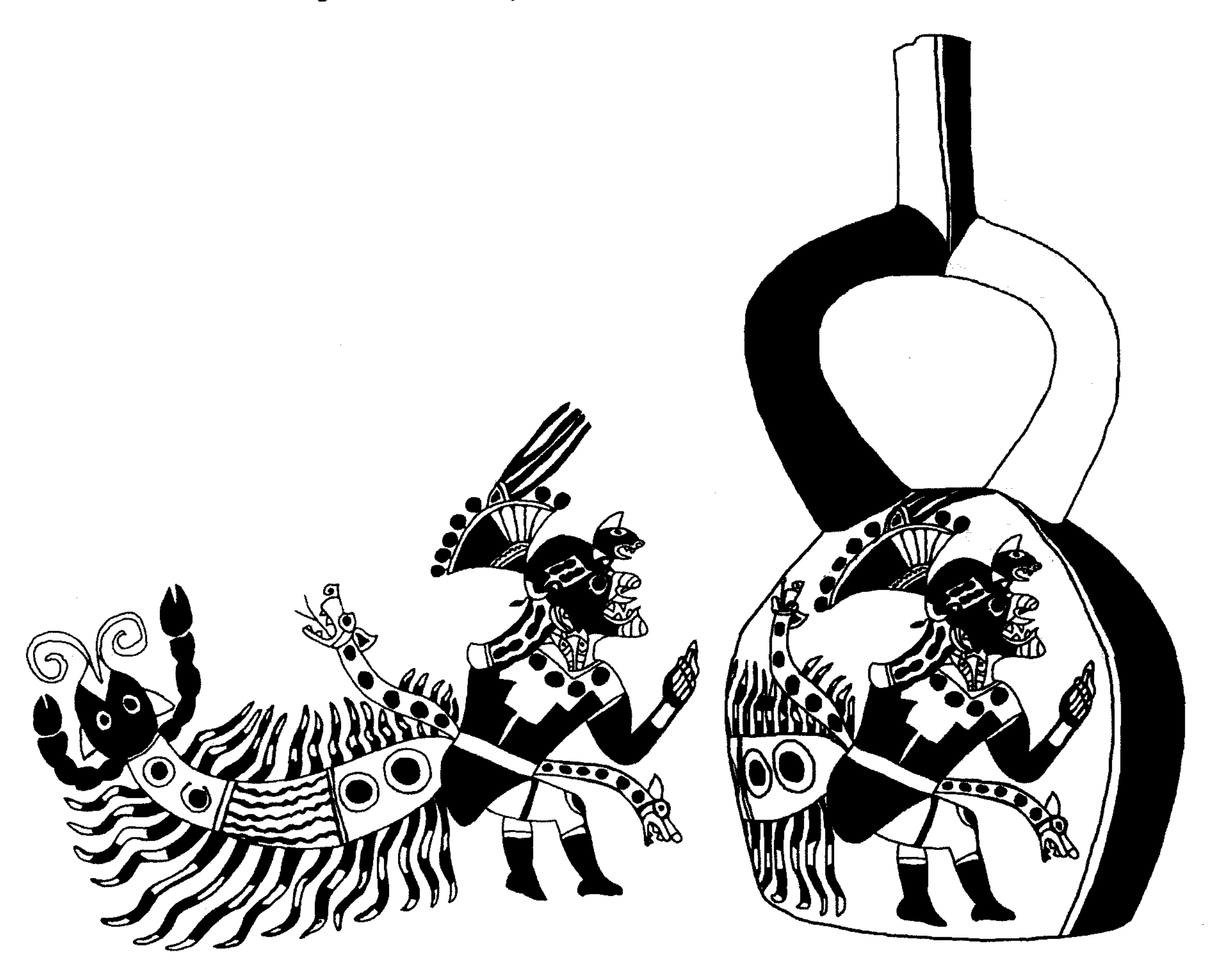


Fig. 9.41: Una botella de asa estribo con representación lateral del Dios Intermediador con cuerpo de marucha (Museo Bruselas) (dib. Golte, según Purin 1980: pl. XXVII).

posición parecida podemos observar en la figura 9.41, en la cual el Dios Intermediador aparece con cuerpo de marucha en una botella de las que típicamente quieren mostrar una época de transición. El mismo esquema de composición muestra la botella moche III de la figura 9.42. Esta añade una especie de detalle, ya que en este tipo de vasijas siempre la alternancia del cuerpo globular se intercambia en el asa estribo y el gollete. Si seguimos esta lógica los corredores de esta botella correrían al principio de la época húmeda como indicarían los puntos redondos en el asa estribo y en el gollete.



Fig. 9.42: Corredores en una botella de asa estribo que marca las carreras como escenas de un momento de transición entre las épocas del año (Museo Bruselas) (dib. Golte, según Purin 1980, II, pl. XXXV).

Con todo, parece que los indicadores coinciden en situar las carreras con atados de frijoles al final de la época seca o al principio de la época húmeda. Sería una especie de rito de unificación de los grupos sociales que se han visto enfrentados durante la época seca, y como se podría suponer por la vasija de la figura 9.34, un rito que culmina en la siembra de frijoles al principio de la época húmeda.

10. El lanzamiento de las flores de loto

Este rito fue discutido ya por Kutscher tanto en su tesis doctoral como en dos trabajos posteriores (1956; 1958) y fue bautizado por él con el nombre de un deporte bastante difundido en la época de la postguerra como "juego de badminton" ("Federballspiel"). Básicamente consiste en que se lance con una estólica flores de loto hacia arriba. Las flores, por tener amarrado en la parte inferior un peso, habrían bajado a manera de paracaídas. Como las flores pertenecen al mundo de abajo, húmedo y femenino, su lanzamiento sería algo como un intento de juntar el mundo húmedo de abajo con la Vía Láctea masculina de arriba.

El referente natural del "badminton" es la flor de "loto" (*Nymphaea sp.*) (Weberbauer 1945: 275) que parece haber sido bastante difundida en las lagunas de agua dulce y los bofedales en la parte baja de los valles, por lo menos aparece en las imágenes que se refieren a este hábitat como uno de los elementos tipificantes (figura 8.1 a 8.6).

La versión de la figura 10.1 es más explícita que las tres versiones discutidas por Kutscher en 1956 (figuras 10.6, 10.7, 10.8) por una serie de elementos. El elemento destacable y excepcional es el hecho de que la base de la botella muestre una flor de loto, y que ésta se encuentre conectada con otra flor de loto prominente entre las arrojadas al aire en el polo norte del cuerpo globular de la botella. Parece lícito deducir que el ducto sea expresión de un *tinku* entre una flor que está en el mundo de arriba y otra que pertenece al mundo de abajo. En otras palabras: la flor arrojada al aire parece ser una ofrenda al mundo de arriba y quizás no sea casual que los dibujos de la flor se asemejen algunas veces a estrellas. No solo esta particularidad explícita, sin embargo, es visible en esta botella. La segunda particularidad es la de los dos personajes principales que ocupan la superficie paralela al asa estribo. Por el lado izquierdo de la figura 10.1 podemos observar al Dios Intermediador F, por el lado derecho a su ayudante iguana J. Ambos se encuentran parados sobre pirámides escalonadas, cuyo interior es tipificado por recipientes de líquido. El Dios y su ayudante tienen un lugar prominente en las narraciones moche porque juntan mundos opuestos y complementarios. En este sentido su aparición en el presente contexto parece reforzar esta conexión.

Las superficies laterales del cuerpo globular de la botella están ocupadas por dos bandos distintos. Mientras por el lado izquierdo aparecen los animales que por lo general están asociados con la Divinidad Diurna, por el lado derecho son los animales asociados con el mar y la noche, especialmente los patos de pico ancho. Así que el asa estribo resulta ser

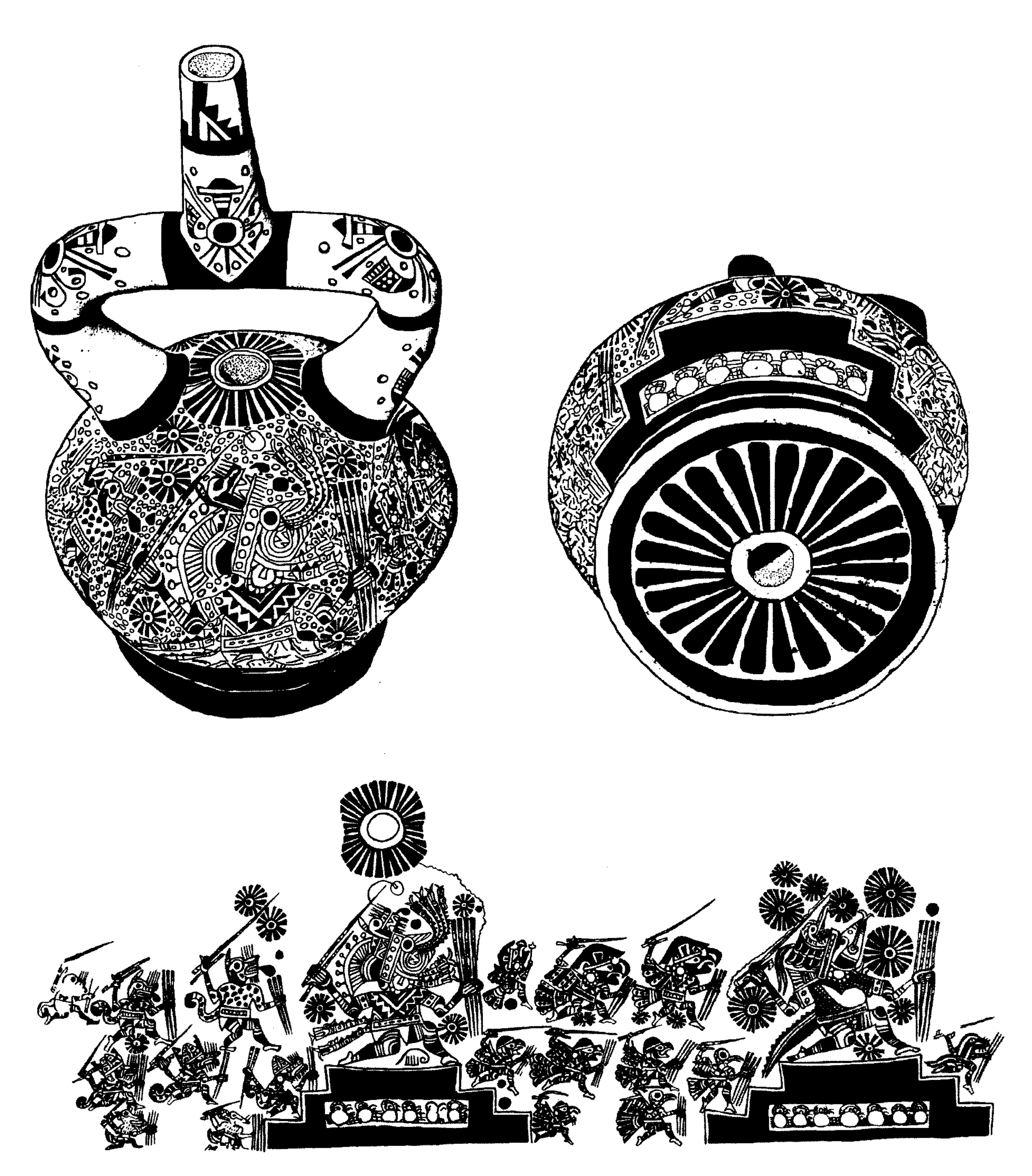


Fig. 10.1: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo proveniente de San José de Moro (dib. Golte, según fotos en Donnan y McClelland 1999: 143; dib. en plano bidimensional, según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 270).

un segundo *tinku* entre los animales diurnos opuestos a los nocturnos asociados con el mar. No parece ser casual tampoco que los animales diurnos se dirijan hacia la Divinidad F, ya que ella por su tocado está asociada con la Divinidad Diurna, mientras la Iguana con su tocado de cóndor, que en el caso específico se asemeja casi a un pelícano, parece ser el personaje hacia el cual se dirige la actividad de las aves marinas.

Ambos *tinku* parecen tener como finalidad que se produzca agua. También la botella de asa estribo de la figura 10.2 parece provenir de San José de Moro y, si bien no tan compleja en su construcción, muestra las oposiciones de una forma algo diferente. En ella el ayudante iguana ha bajado de su pedestal piramidal y está lanzando flores al aire, al igual que su señor que sigue dedicándose a este rito sobre una base (que de alguna forma parece estar vinculada con la representación del subsuelo en el famoso dibujo de Pachacuti Yamqui, figura 3.2). Es decir, si bien se construye una diferencia de rango en el mundo diurno, el *tinku* básico del ritual es entre el mundo de abajo y las flores arrojadas al de arriba. El dibujo en la botella además deja ver claramente su relación estrecha con la humedad en los símbolos de agua que abundan en toda la botella y que, por considerarlos insignificantes, fueron omitidos por Donna McClelland en sus desarrollos planos (fig. 10.1 y 10.2).

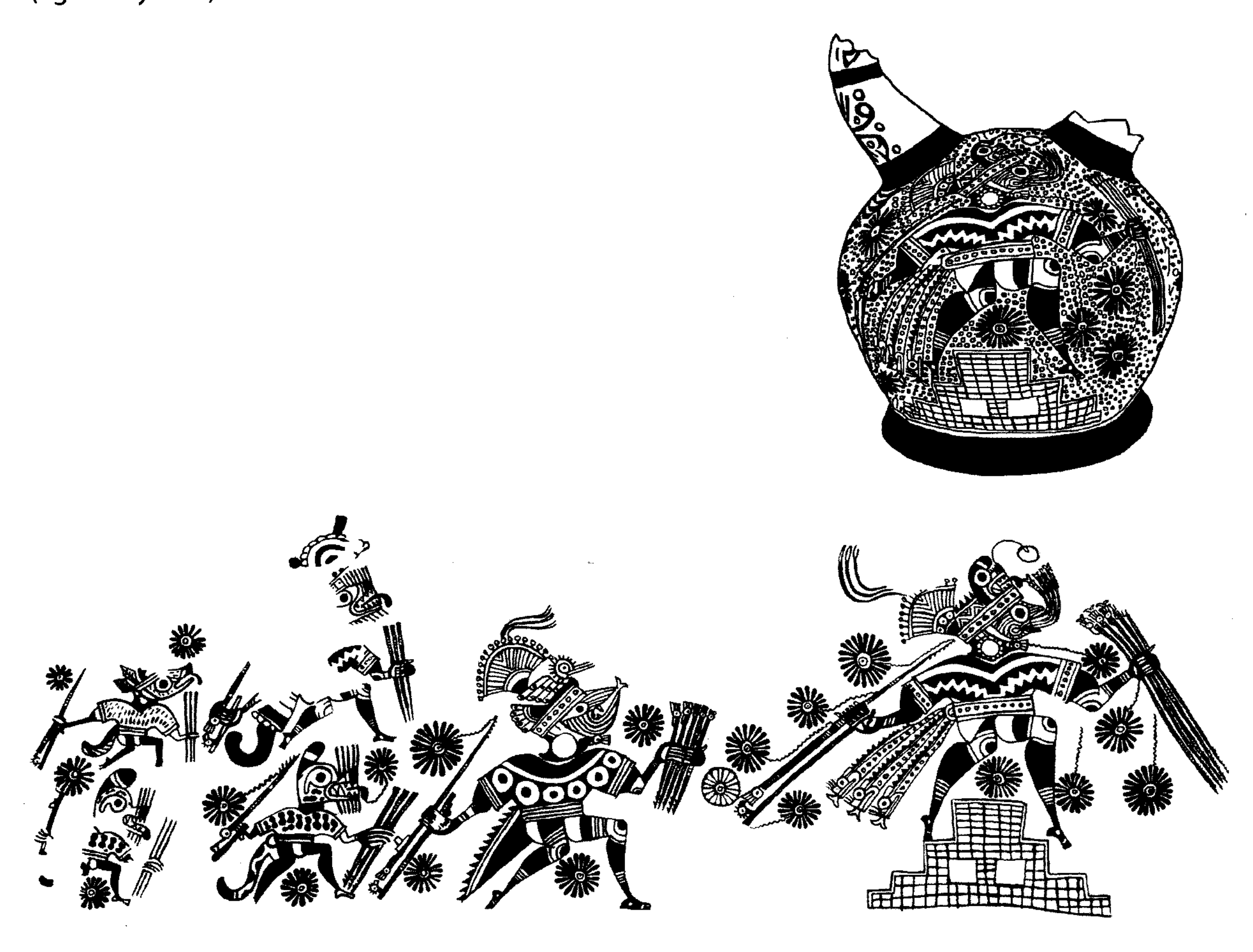


Fig. 10.2: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 181; dib. en plano bidimensional, según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 181).

También la figura 10.3 podría corresponder a una composición del mismo tipo. Están ahí, como en la figura 10.2, los animales diurnos que arrojan las flores con estólicas. Sin embargo, es probable que el dibujo de la figura 10.3 provenga de una vasija incompleta, la que como otras por una parte muestra una escena pintada, y por otro lado debe de

haber mostrado un personaje esculturado encima de la vasija. La única foto que hemos visto de la vasija (Donnan y McClelland 1999: 124) desgraciadamente no es solamente recortada por uno de los lados, sino también muestra lo que parece ser un zócalo de algún personaje, que suponemos podría ser el Dios Intermediador en una actitud de lanzar también las flores, ya que sus acompañantes, el perro manchado y la iguana juntos con las flores lanzadas, ocupan el plano superior, ligeramente curvo, de la botella.

Pero no podemos estar completamente seguro de la identidad del personaje superior en esta figura, ya que las tres imágenes ya analizadas por Kutscher en 1956 muestran un personaje central que visiblemente no es el Dios Intermediador, sino otra Divinidad asociada con el mar y probablemente el cielo nocturno. En el caso de estas figuras 10.5, 10.7 y 10.8, y también las restantes, el entorno social y las actividades son más complejos. Los actores, si bien dedicados primordialmente al lanzamiento de flores con la estólica, se encuentran involucrados en actividades de otra naturaleza.

Lo mismo vale para la figura 10.4, ya que conocemos la vasija de la cual proviene. Es particular en este caso que los actores muestren aparte de su tocado con dos plumas en "V", que correspondería al Dios Marino, una piel de felino que les cuelga del cuello o de las estólicas. Esta piel de felino aparece también en escenas de sacrificio a la Vía Láctea.



Fig. 10.3: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo (Colección particular) (Vergara y Sánchez 1996: lám 124).



Fig. 10.4: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo según Donnan (Donnan 1978: 72).



Fig. 10.5: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo de la colección del ME de Berlín (Kutscher 1956; Abb. 1).

Fig. 10.6: El lanzamiento de las flores de loto en una botella de asa estribo de la colección del MNAAH de Lima (Kutscher 1956: Abb. 2. Dib de la botella Melissa Golte).

Esta relación se vuelve más compleja aún si vemos que la vasija de la figura 10.6 de la colección del MNAAH no se limita simplemente a la presentación del rito con su personaje central, sino también ostenta en la parte superior de la vasija una figura esculturada.

No parece ser casual que esta figura sea una persona lisiada, incompleta, cuyos brazos terminan en muñones. Por cierto que estos personajes pertenecen al mundo de abajo, a la frontera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. De esta forma, con la presentación de un personaje liminal en la parte superior de la botella (figura 10.6), que dirige su mirada hacia arriba, nuevamente se hace hincapié de la liminalidad de la acción central y del hecho que el asa estribo junte el personaje lisiado con la recepción del líquido por el Dios del Cielo Nocturno, atestiguando otra vez que el asa es expresión del *tinku* producido por la acción. En la misma figura 10.6 se puede observar que el borde de la pirámide, sobre la cual se encuentra el personaje divino, es adornado con pirámides invertidas con cabezas de aves que se dirigen hacia abajo. A la Divinidad central, que también porta una estólica, un personaje con el tocado de la Divinidad Intermediadora le ofrece una copa con líquido.

De esta forma se completaría el círculo, que ya se evidencia en las figuras 10.1 y 10.2. El mundo subterráneo femenino húmedo tiene su contraparte en el cielo nocturno masculino, el lanzamiento de flores de loto por el Dios Intermediador y su ayudante iguana, y todos los otros ayudantes en la figura 10.1 crearía las bases para una circulación del líquido preciado hacia el cielo nocturno. Visto así incluso, la aliteración entre la representación de las flores de loto y las estrellas en el firmamento nocturno no sería casual, sino una expresión de esta idea de circulación entre mar (estrella de mar), laguna (flor de loto) y cielo nocturno (estrella). Y por supuesto, si desde la Vía Láctea nuevamente llega el líquido preciado a los sembríos mochica, la intención del rito quedaría patente y se podría sospechar que los ritos se realizaran al comienzo de la época de lluvias y de la crecida de los ríos costeños.

Para completar faltaría la devolución del líquido a la tierra. Efectivamente hay por lo menos una representación de la dadivosidad del Dios de la Vía Láctea, que otorga la lluvia a las mujeres en la tierra. La botella de asa estribo se halla en el Museo Larco en Lima (figura 10.7). No parece casual que los actores receptores sean mujeres, las que nuevamente aparecen con productos cosechados, en una canasta la una, y en mantas amarradas a manera de mochila que reciben con las manos abiertas el líquido preciado. Es decir, el *tinku* en este caso es un acto de devolución del líquido lanzado por los hombres y los animales con las estólicas hacia el cielo nocturno.



Fig. 10.7: El Dios del Cielo Nocturno otorga la lluvia a las mujeres campesinas en una botella de asa estribo del Museo Larco de Lima (ML001474) (dib. Golte).



Fig. 10.8: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo según Jiménez Borja (Kutscher 1956; Abb. 3).

Regresando al lanzamiento de flores en la figura 10.6, vemos que el personaje divino principal sobre la pirámide recibe en la rampa una ofrenda de un personaje con los atuendos del Dios Intermediador. Si bien en la figura 10.5 no aparece tal actor asociado con el mismo, resulta significativo que al lado izquierdo de la pirámide de la misma Divinidad central, rodeada por los animales que lanzan las flores de loto, encontramos al Búho con el lazo típico con el cual recibe ofrendas para la Divinidad. En este sentido surge la interrogante si la ofrenda de *Strombus* al final de la secuencia del entierro, hecha precisamente por el Dios Intermediador o su ayudante Iguana no es otro aspecto de la misma idea básica de una circulación del agua hacia la Divinidad de la Vía Láctea.

Fig. 10.9: El lanzamiento de la flor de loto en una botella (M III) de asa estribo (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 58; dib. en plano bidimensional, según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 58).





Comparado con el detallismo y la redundancia de símbolos de las pinturas de San José de Moro, que hemos visto al principio, la botella Moche III de la figura 10.9 parece reducirse a lo esencial. Pero en ello introduce una serie de elementos que no hemos visto en las representaciones anteriores. Es muy claro que la botella está subdividida en dos mitades significantes. En una vemos el personaje principal asociado con el cielo nocturno con una dotación de botellas ofrendadas (por la soga en el cuello). También es representado en este caso sin la estólica, sino más bien consumiendo líquido de un vaso o quizás un mate, tapado con otro mate. Es decir él está consumiendo. El nexo con el anverso de la

botella lo representa el ave que está trayendo precisamente uno de estos vasos. Es de la misma especie como las aves que por el otro lado de la botella están arrojando las flores con la estólica. Las estólicas sin uso, que también aparecen en otras representaciones, separan al consumidor de las aves ofrendantes del anverso. No todas las aves son de la misma especie, el águila marina aparece en una posición central.

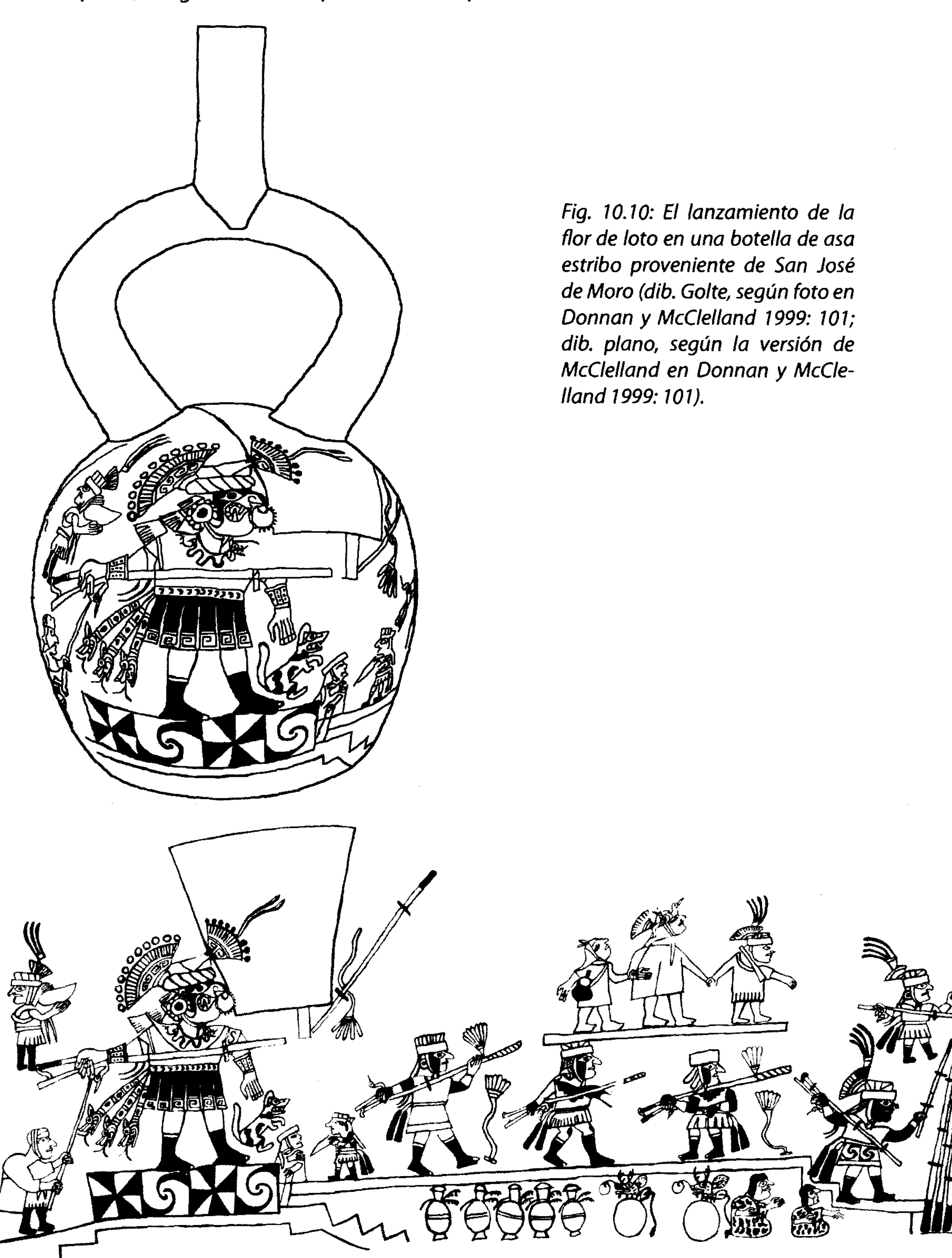


Fig. 10.10: El lanzamiento de la flor de loto en una botella de asa estribo proveniente de San José de Moro (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 101; dib. plano, según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 101).



Fig. 10.11: El dibujo del baile de qachuas *(según la versión de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 101, corregido con foto en Lavalle 1985: 89).*

Un elemento que no encontramos en las representaciones anteriores es el gran estandarte en forma trapezoidal, que aparece en la figura 10.9 y también en la figura 10.10. Probablemente es un símbolo de la dedicación del rito. Por lo menos este estandarte une las escenas con la conocida del baile serpenteante (*qachuas*), en la cual el personaje principal lleva las insignias del Señor del Cielo Nocturno (figura 10.11). Estos bailes, como discutiremos más ampliamente en el capítulo siguiente, acontecen hoy especialmente en el período precedente a la época de lluvias. En este sentido su vinculación con el lanzamiento de las flores de loto, también por otros elementos en la misma imagen, no parece casual. Así que ambos ritos se vincularían a la preparación de la avenida de aguas en los ríos costeños, es decir, al principio del período húmedo.

El Museo de Arqueología de Trujillo guarda una pieza excepcional. Se trata de un *unku* moche de algodón pintado con personajes que muestran los atavíos de personajes preparados para el lanzamiento de flores de loto (figura 10.12). A diferencia de la mayoría de las pinturas en cerámica no solo ostenta un estilo de pintura algo diferente, sino el uso de más colores, especialmente el azul y el rojo. El rojo es utilizado para las envolturas y el pelo de las personas, el azul básicamente para pintar el centro de las flores de loto en su exposición frontal y la parte inferior de las flores en su exposición en perfil, que se ha usado en los tocados de los personajes y en las flores fijadas a las lanzas de estólicas. Aparece también en la banda adornada con puntos que rodea las cabezas de los jugadores y en los faldellines adornados con rombos. También aparece en unas cabezas de serpientes que salen de las lanzas de los personajes en la parte derecha de la pintura.

El detalle que no encontramos en las pinturas sobre las vasijas es el papagayo sobre uno de los hombros de uno de los personajes. Por su coloración parcial en azul se puede ver que se trata del *Ara ararauna* bicolor, azul y amarillo que ya pudimos observar en dos botellas "surrealistas" (figuras 6.4 D y 6.5 F). El papagayo sitúa al lanzamiento de flores más

claramente entre actores del mundo húmedo de abajo. En las botellas tuberculiformes observamos que delante de los pechos de los papagayos aparecen círculos como símbolos de agua o de estrellas. Este detalle se repite en la pintura del *unku*. La gran "gota" azul, que cuelga del pico del *Ara*, en este contexto debe significar agua, no es parte del cuerpo del ave.

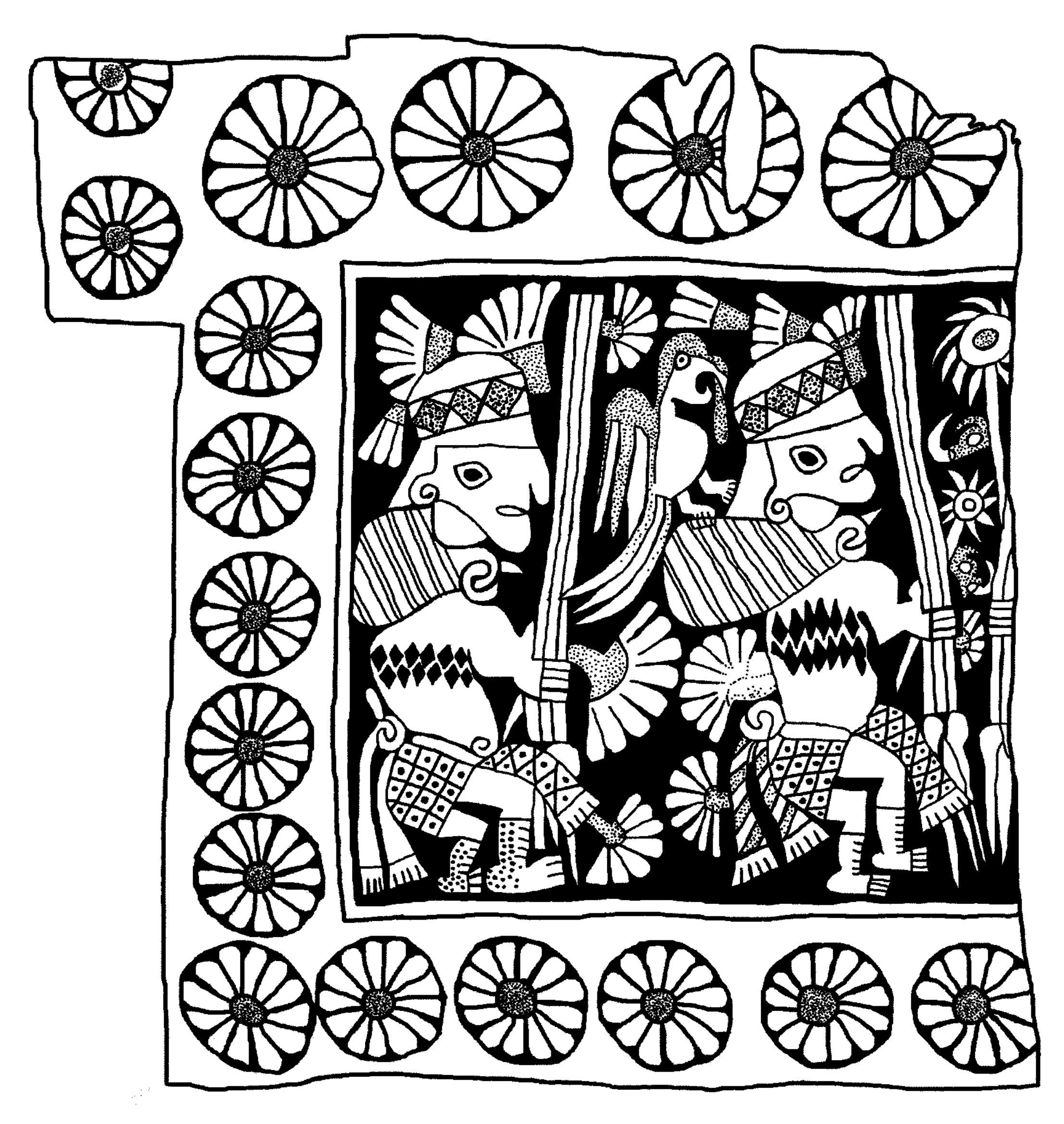


Fig. 10.12: Pintura sobre tela de algodón en una camiseta moche con personajes ataviados para el lanzamiento de flores de loto (Museo de Arqueología Trujillo, U-621) (dib. Golte).

La camisa efectivamente debe de haber sido parte de la indumentaria de los moche en el contexto del ritual de lanzamiento de flores que al parecer inauguraba la época de lluvias.

La botella de la figura 10.13, si bien solo muestra a un personaje con estólica que lanza flores de loto, en este sentido es más explicativa, ya que muestra por la posición lateral de la escena que efectivamente se trata de un momento de transición. Este significado,

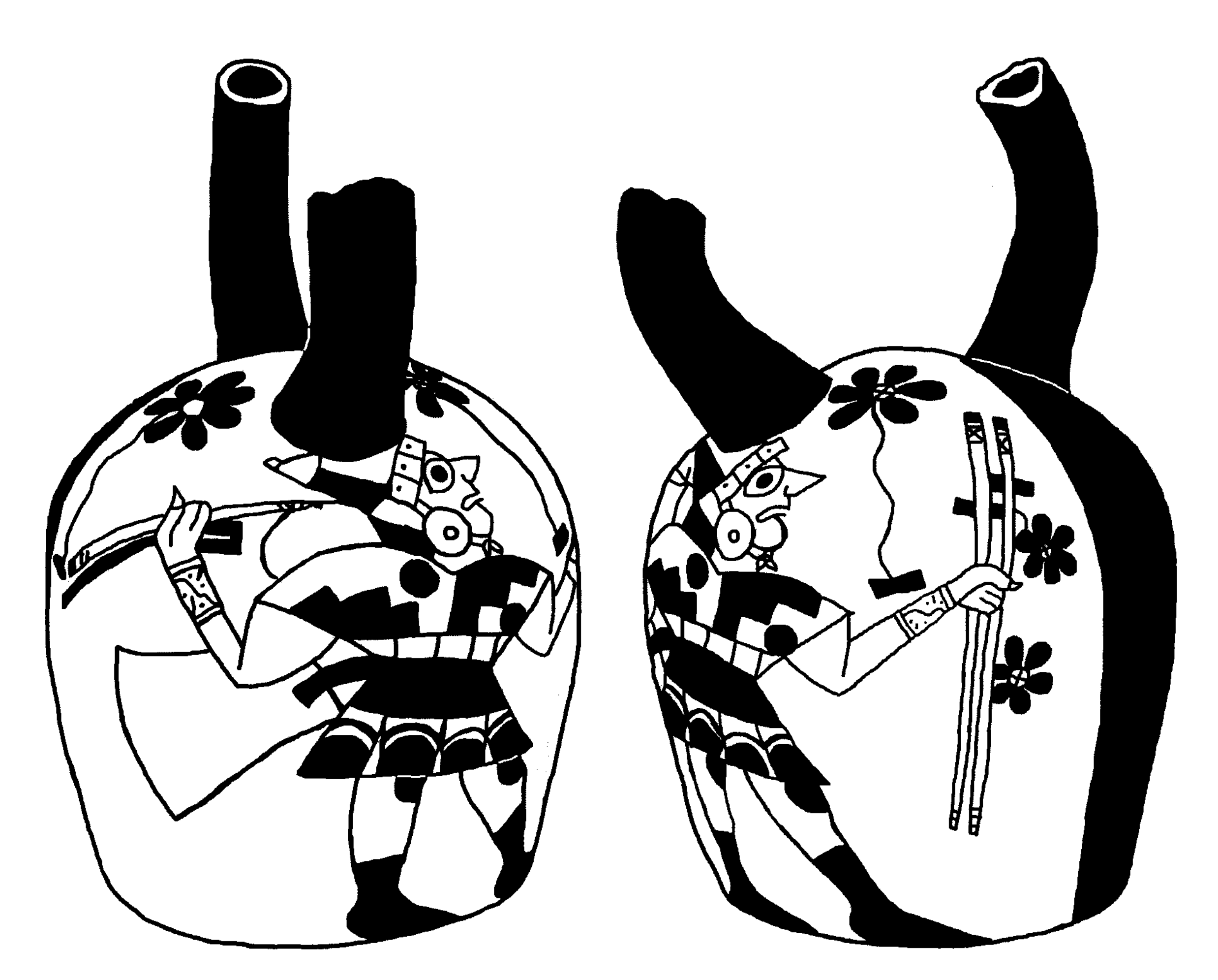


Fig. 10.13: Botella con personaje que lanza flores de loto (Reiss Museum Mannheim VA 2393) (dib. Golte).

ya explícito por el posicionamiento de la pintura en la vasija, es ahondado más aún por la camiseta del actor. En vez de la camiseta en V que es la indumentaria habitual del Dios Intermediador, ya que muestra cómo la pirámide de arriba encaja con la del mundo de abajo, en el caso de la figura 10.13 encontramos un *unku* bipartito, asimétrico. Vemos que por el lado derecho hay una pirámide negra inferior, que encaja con otra blanca con un círculo inscrito en la parte superior. Por el lado izquierdo se puede observar la misma combinación de manera invertida. No será por casualidad que el personaje está situado de forma que la inversión acontece exactamente debajo del entronque del asa estribo. Con este detalle podemos afirmar con un grado alto de certeza que el lanzamiento de flores de loto efectivamente es un rito de transición que se realizaba en el momento del solsticio de setiembre, es decir en la transición de la época seca a la húmeda.

11. El baile de la soga

El baile de la soga, incluyendo aquellas versiones en las cuales los danzantes se toman de las manos o sujetan la muñeca de su vecino, es un tema relativamente frecuente entre las imágenes moche, tanto en las pinturas al fresco sobre paredes de pirámides como en las de línea fina ejecutados en vasijas de los períodos moche IV y V. También es un tema que ocurre en un porcentaje mayor de estampados moche referidos al reino de los muertos. Las imágenes de rituales de bailes de este tipo siguen en representaciones de períodos posteriores, por ejemplo hay tales danzas en esculturas chimú (ML 017535), incluso las hay sobre *kero* neo-inca en el período colonial. Lo importante en estas imágenes es la variedad de los personajes involucrados: participan divinidades, bailan guerreros con tocados muy variados, aparecen, especialmente en el reino de los muertos, hombres, mujeres y niños. En muchas de estas imágenes los bailarines están acompañados por músicos con tambores, *pinkullos* y *antaras*, y frecuentemente los mismos bailarines al parecer muestran sonajas amarradas a sus piernas. Visiblemente los bailes son parte de rituales grupales *complejos, en los cuales grupos sociales diversos convergen en el mismo ritual.*



Fig. 11.1: Una representación del baile de la soga en el borde interior de una vasija acampanada (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).

El carácter de unión entre contrarios diversos queda muy bien expresado en la pintura de un baile circular que se ejecutó sobre el borde de una vasija acampanada que pertenece a la colección Cassinelli de Trujillo (figura 11.1). Ahí vemos un baile de guerreros con atuendos muy diversos, además de músicos con instrumentos variados, un perro, y varios botellones de líquido que muestran las bandas que son objetos de ofrenda. Si bien los danzantes aparecen como altamente diversos, la comparación con otras representaciones deja percibir que básicamente pertenecen a dos bandos que se pueden observar en otras pinturas, en las cuales los participantes ostentan elementos identificatorios parecidos. Hay un grupo con casco cónico bicolor relacionado con el mundo de arriba y otro que tiene atuendos que más se relacionan con los de las Divinidades del Mundo de Abajo y Nocturno. Los elementos laterales son por una parte señal de que los ritos se desarrollan con acompañamiento musical: en esta fuente aparecen personas con la flauta *pinkullo*, con corneta y con sonajas. Un elemento adicional son botellones de ofrendas y un animal que parece ser perro o zorro. Si fuera zorro efectivamente sería más congruente, ya que éste puede caminar entre los mundos opuestos.

Quizás el problema mayor en estas escenas no sea ver que se trata de ritos en los cuales se juntan los contrarios, sino saber si todas las actividades rituales de los danzantes se refieren al mismo rito. Es que los bailes se presentan en vasijas de diversos tipos. Si además asumimos que las caras paralelas a los estribos puedan referirse a tiempos distintos, se ahondaría la hipótesis que efectivamente los bailes de entrelazados tengan lugar en tiempos diversos, si bien todos están encaminados a juntar el mundo de arriba con el mundo de abajo. Entre los campesinos bolivianos hoy el *tinku* con *antaras* se realiza más como un encuentro de despedida entre muertos y vivos en el equinoccio de marzo, mientras el realizado entre mitades opuestas de gente viva, con *pinkullos* y cornetas acontece en el equinoccio de setiembre, al principio de la época húmeda. Habíamos afirmado que las fuentes acampanadas se refieren más a ofrendas que se hace del mundo de abajo para el mundo de arriba. Un rito de unión sobre una fuente construida con estas intenciones podría ser comprendida como una representación que muestra al mundo opuesto la posibilidad de unión. Es decir sería una especie de oferta al mundo de arriba.

Si observamos la figura 11.2, en la cual encontramos a un águila aceptando la invitación del mundo de abajo en tanto acepta el sacrificio que se le ha hecho en una fuente acampanada con un dibujo de "S" –que significa la unión de contrarios– y aceptamos la hipótesis de que una escena expuesta sobre la cara lateral de una botella de asa estribo esté relacionada con un momento de transición entre las mitades opuestas, se podría entender mejor cuál sería el momento en el transcurso del año, en el cual una ofrenda en una vasija acampanada con una pintura que representa el "baile de la soga" podría tener sentido.

Igualmente, si el "canchero" que serviría para la recepción de ofrendas del mundo de arriba para el mundo de abajo muestra en su anverso una representación del "baile de la soga" (figura 11.3), en el cual la Divinidad Diurna aparece como uno de los actores principales, esta acción sería coherente. Más aún, si observamos los objetos de metal, los que provienen del mundo de abajo, que aparecen en la escena, estarían indicando una especie de

reciprocidad entre el mundo de arriba y el de abajo. Para el observador moche la escena representada resultaría ilustrativa de las interacciones pensadas.

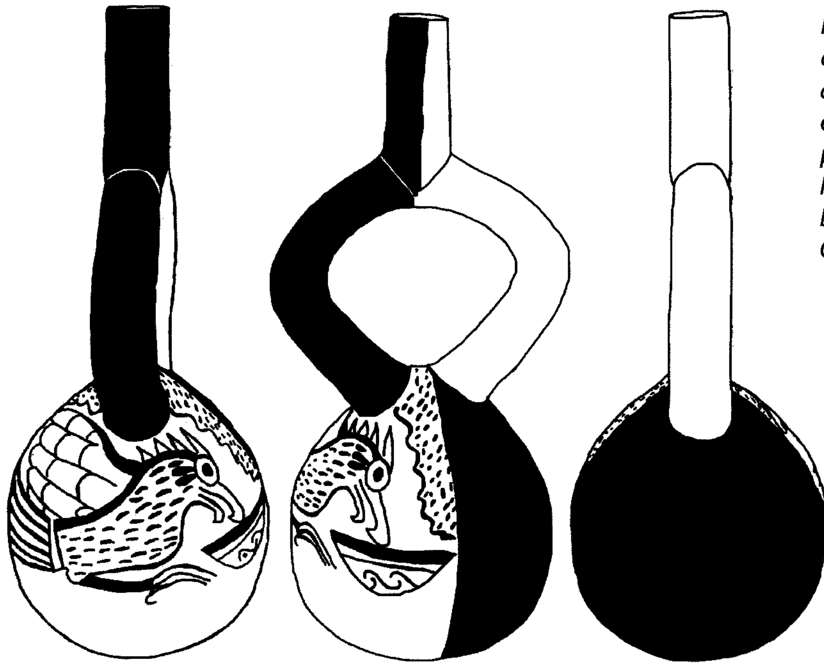


Fig. 11.2: Representación de un águila que acepta una ofrenda en una vasija acampanada en pintura en la mitad lateral (ME Berlín VA 2954) (dib. Golte).

El "canchero" de la figura 11.3 muestra bailarines que también pertenecen a mundos diversos. Al centro aparece un personaje que es una Divinidad del Mundo de Arriba, reconocible por los rayos que emanan de su casco, o un danzante que actúa con atuendos propios de él. En el nivel inferior aparecen un músico con tambor y otro con *pinkullo*. Los dos personajes al centro, entre los cuales se hallan dos *ulluchu*, como también al lado de la Divinidad en el nivel superior, son muy diversos. El de la derecha tiene un tocado semejante al del Dios Intermediador, que lo relacionaría con el mundo de arriba, y que recibiría un objeto de metal de un personaje cuyo tocado se asemeja al del "ayudante macana", que sostiene una especie de paño entre sus manos. Este personaje por lo general está ligado al mundo de abajo. Entre los actores hay varios objetos sueltos, al parecer, algunos de ellos de metal.



Fig. 11.3: Representación del baile de la soga en el anverso de un "canchero" (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

Fig. 11.4: Representación de un baile de mujeres y curanderas (Lavalle 1985: 58) (dib. Golte, dib. plano Carnero).



La figura 11.4 en una botella de asa estribo está emparentada con la anterior. Tanto la Divinidad como el personaje al cual se encuentra ligada mediante una soga, corresponden a los del nivel superior de la figura 11.3. Incluso la persona que toca el tambor muestra una vestimenta parecida a la del flautista en la figura 11.3. Aparece también la persona que sostiene un paño. Los tres músicos con *pinkullo* están emparentados con los personajes del cuadro anterior por su vestimenta cuadriculada. Toda la escena del nivel superior está centrada sobre la Divinidad Diurna que se ubica al centro de la acción y aparece en el

frente paralelo al asa estribo de la vasija, mientras el frente opuesto está reservado a los músicos pertenecientes al mundo de abajo. Lo importante en esta oposición es que los actores de ambos lados participan en un rito común, así que la ubicación de los actuantes sobre el cuerpo de la botella expresa la unión de contrarios.

En el nivel inferior la disposición de los grupos es diferente. Ambos grupos representados, uno de curanderas con sonajas y otro de mujeres ciegas con máscaras, están centrados sobre las caras laterales de la vasija. Las curanderas que sostienen las sonajas distintivas de su oficio, y las seis mujeres que bailan en hilera con máscaras que parecen representar a mutilados y animales, son un grupo excepcional. No conocemos otra representación con estas características. La interpretación de la escena no es fácil. Tanto el género de las curanderas y las danzantes ciegas con máscaras las vinculan con el mundo femenino que se opondría a los actores masculinos del nivel superior. Las danzantes no son solamente ciegas, sino parecen tener máscaras de mutilados, una con un tocado con antenas de caracol, lo que definitivamente las ubica en el mundo de abajo. Las curanderas con las sonajas se podrían ubicar quizás más en el mundo nocturno de arriba, o por lo menos capaces de comunicarse con este mundo, si nos dejamos guiar por la representación del Búho en una sonaja de este tipo del Museo de Etnografía de Berlín (figura 11.5). Así que también en la parte inferior de la exposición hay actores que unen el mundo de arriba y el de abajo nocturnos, pero por el posicionamiento lateral de éstos en la botella se podría pensar quizás en que estos ritos ocurran en otra época.

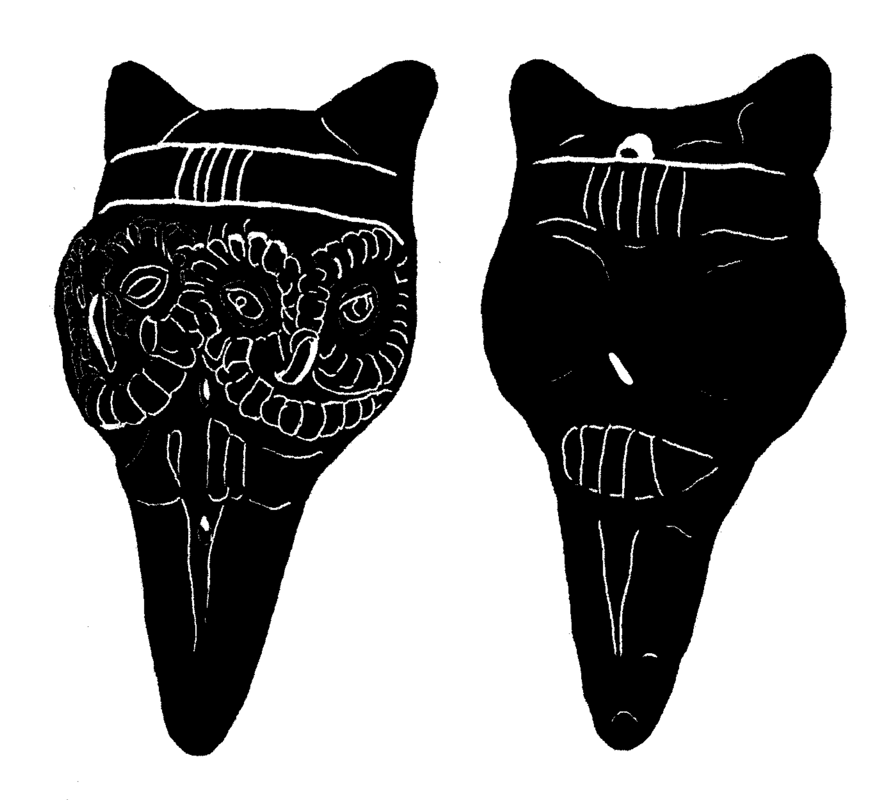


Fig. 11.5 La sonaja característica de las curanderas con cabezas de Búho (Berlín ME VA 22348) (dib. Golte).

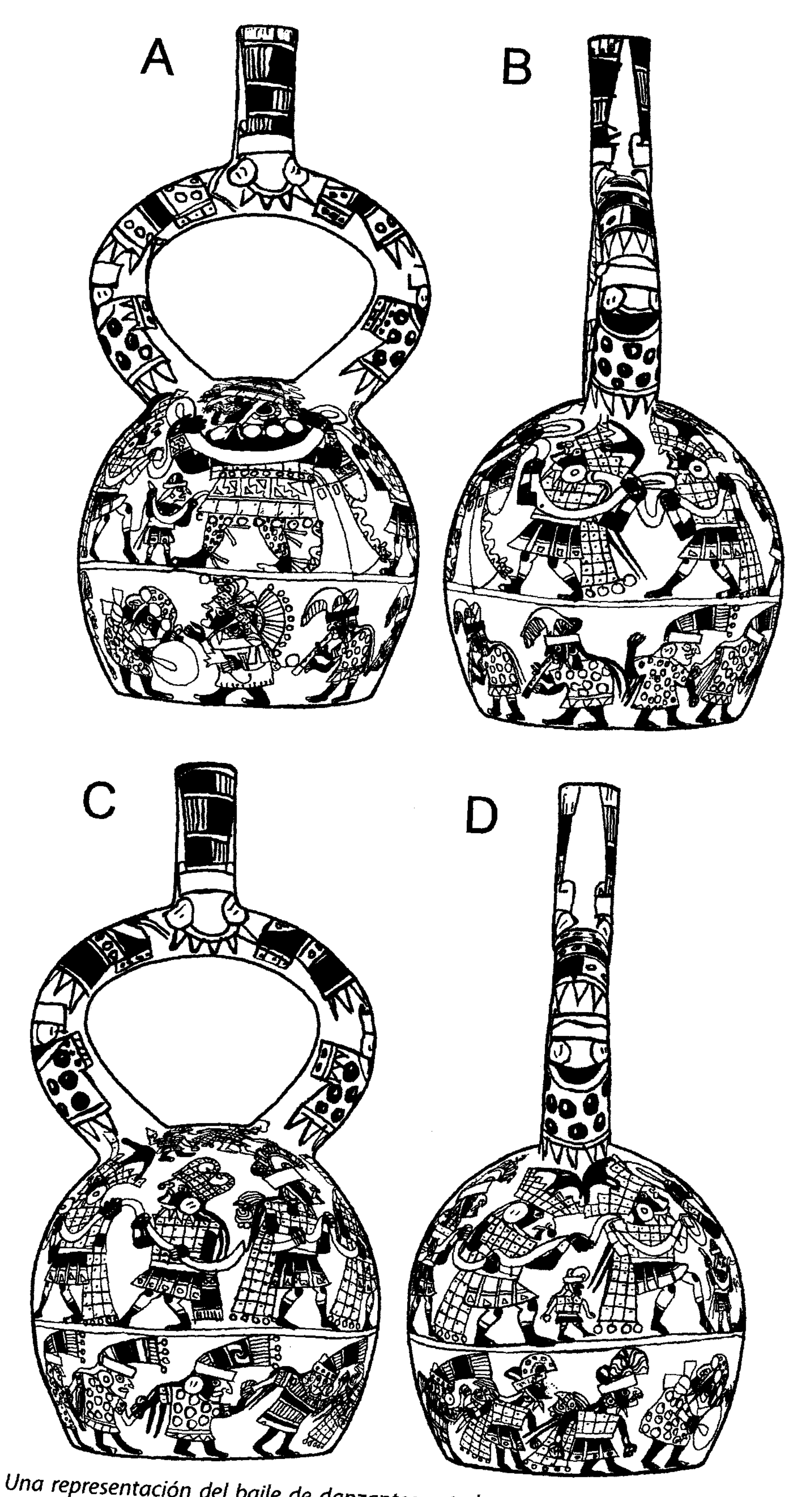


Fig. 11.6: Una representación del baile de danzantes entrelazados en el contexto del reino de los muertos (ML013656) (dib. Golte).

La figura 11.6 coincide en una serie de elementos con varias de las representaciones anteriores. También en esta botella la parte superior está centrada sobre las caras paralelas al asa estribo. El personaje visible en la cara C tiene una gran semejanza con las Divinidades centrales de las figuras 11.3 y 11.4. También los bailarines que lo acompañan son en sus atuendos comparables con los de las mismas vasijas. El personaje a los pies de la Divinidad se asemeja tanto al que está frente a ella en la figura 11.4, como al de la figura que sostiene un paño en la figura 11.3. El pico del asa estribo muestra la combinación de cuadrángulos claroscuros que se relacionan con el mundo húmedo. Es digno de mencionar que en esta botella, al igual como en otra que vamos a discutir más adelante (figuras 11.14 y siguientes), aparecen las dos formas de entrelazarse. Mientras los del nivel superior, que por sus atuendos se muestran más propios del mundo de arriba, bailan con una soga; los del nivel inferior, que tienen vestimenta que los relaciona con el mundo de abajo –además están situados en el hemisferio inferior de la vasija– se entrelazan agarrándose por las muñecas.

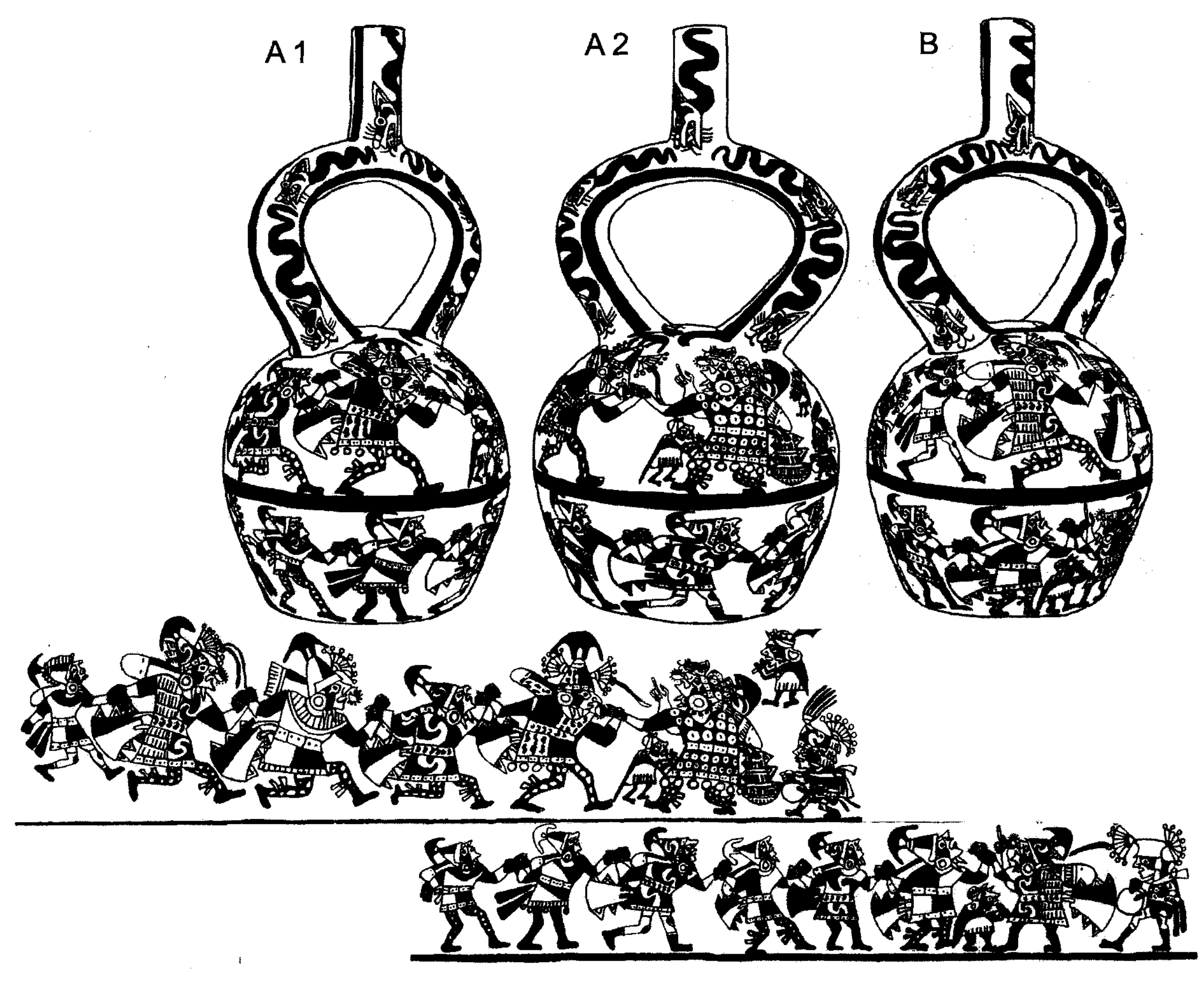


Fig. 11.7: Una representación del baile de la soga en un una botella de asa estribo (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).

También en otras botellas de asa estribo aparecen los bailes que enlazan a representantes de Divinidades y guerreros. En ellas es normal que aparezcan Divinidades, ligadas

al mundo de abajo, y otras que están relacionadas con el mundo de arriba como en la imagen que procede de una botella del Museo Cassinelli, que muestra culebras en el asa estribo (figura 11.7). En este caso los bailes están organizados de manera tal que uno de los encuentros centrales, rodeados de músicos, aparece en una cara, paralela al asa estribo, y el otro en la cara opuesta de la botella. Mientras los bailarines relacionados con los encuentros centrales rodean toda la botella. Efectivamente, si vemos los casos en los cuales las caras opuestas se relacionan con tiempos opuestos, se podría suponer que los dos bailes en los dos niveles se refieran a épocas diversas. Esto significaría que tales bailes tendrían lugar tanto en la época seca, como en la época húmeda.

Fig. 11.8: Una representación del baile de la soga en un una botella de asa estribo (colección privada) (dib. botella Golte, según foto y dibujo plano parcial en Donnan y McClelland 1999: 236).



Es interesante en el caso de esta pintura, que Donna McClelland (Donnan y McClelland 1999: 236) identificó a un pintor, el "Lima Painter". El mismo sería en nuestra opinión el autor de la pintura 11.7. Igualmente, McClelland le adscribe la autoría de una escena parecida, la que difiere de la anterior ya que muestra solo un nivel con danzantes mientras el otro nivel está ocupado por símbolos cuadrados subdivididos diagonalmente con los triángulos del mundo de arriba y del mundo de abajo (figura 11.8). La versión del nivel superior se asemeja más a la del mismo nivel de la figura 11.7. Si nos guiamos por el asa estribo, que en este caso ostenta armas, el baile podría estar ligado a la época seca, mientras en el asa estribo de la botella del Museo Cassinelli hay serpientes que se dirigen hacia los bailes realizados sobre el cuerpo globular de la vasija. Podría ser un indicador de que lo representado de alguna forma se relacione más con el mundo de abajo, es decir con la época húmeda. Lo mismo vale para la botella de la figura 11.9. Si bien ésta fue pintada por otra mano que el ejemplar de la figura 11.7, muestra una disposición de los danzantes similar.

De hecho la imagen de este contexto ritual de la misma mano resulta relevante, ya que permite ver que efectivamente puede haber una variación considerable en el atuendo de algunos de los personajes. También resulta importante observar cómo en la botella de la colección Cassinelli (figura 11.7) el autor pone al encuentro de los personajes divinos, y especialmente el representante del cielo, en las caras frontales de la vasija, Así como se hace también en la botella de la figura 11.8. También aparece con más claridad que los músicos no solo aparecen de menor tamaño, sino que parece probable que se trate de enanos o de jorobados. Este detalle, como veremos más adelante, también se repite en las imágenes coloniales emparentadas con esta escena.



Fig. 11. 9: Una representación del baile de la soga en un una botella de asa estribo (colección privada) (dib. botella Golte).

El otro elemento ya anotado es la banda de cuadrángulos, divididos diagonalmente en dos triángulos que simbolizan el mundo de abajo y el mundo de arriba en conjunción. Ambos mundos

encajan. Esta representación simbólica de la relación entre los mundos es relativamente frecuente, pero en este caso nos parece significativo que la segunda fila de la pintura de la figura 11.7 sea sustituida por la banda de símbolos de conjunción de los mundos opuestos, porque el rito de los danzantes efectivamente se parece referir a una conjunción, un momento de encuentro o *tinku* entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. El hecho de que los moche utilicen en este caso dos sistemas de anotación pintada, nos deja ver que efectivamente manejaban la información en códigos diversos y alternos.



Fig. 11.10: Una representación del baile de danzantes entrelazados en el contexto del reino de los muertos (ME, Berlín VA 4676) (dib. Golte).

Si las botellas 11.7, 11.8 y 11.9 parecen indicar que los bailes se realizaban en épocas diversas, resultaría comprensible que también en el reino de los muertos aparezcan los danzantes tomados de las manos (figura 11.10). No solo participan enfermos, lisiados, sino que, a diferencia de las escenas de los bailarines del mundo de los vivientes, también menores y mujeres. La botella de asa estribo lateral de la figura 11.10 no solo ofrece la imagen de un grupo de danzantes, sino de músicos con *pinkullu* y *antaras*, botellas de líquidos ofrendados y estrellas del cielo nocturno. Nuevamente las *antaras* juntadas con una soguilla hacen hincapié en la unión de los contrarios que permeabiliza todas las variantes de representación de estos bailes. La escultura con tambor encima de la botella, que representa a la Diosa de la Tierra, a su vez parece indicar una búsqueda de

un contrario en el mundo de arriba. Si bien este baile de unión tiene cierta semejanza con los anteriores, la diferencia fundamental es que los participantes pertenecen solo a uno de los mundos, al de abajo. Por lo tanto la Divinidad que se trata de comunicar con el mundo de arriba por medio del tambor estaría invitando a sus contrapartes del mundo de arriba a una unión entre los mundos, sin que ésta se haya realizado aún. En este sentido la imagen de la figura 11.10 está relacionada todavía con una especie de mundo de transición entre el mundo de los muertos y la superficie nocturna. En cambio la representación de la figura 11.11 es típica para escenas que parecen acontecer en el reino de los muertos mismo.

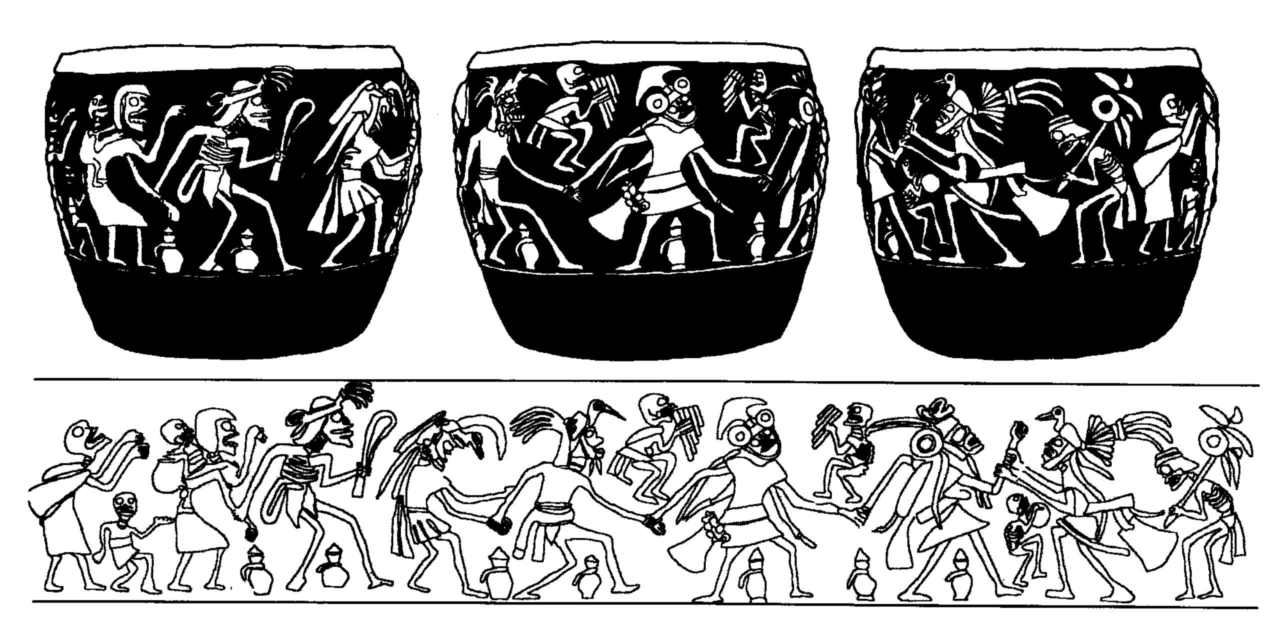


Fig. 11.11: Una representación del baile de danzantes entrelazados en el contexto del reino de los muertos (ME, Berlín VA 47984) (dib. Golte).

Es interesante que en el caso de la figura 11.11 los elementos de la representación sean muy semejantes a las imágenes que acontecen en el mundo de los vivos, pero visiblemente no se trata solo de muertos que aparecen como danzantes, sino que las escenas de gente viva se parecen limitar a divinidades, sacerdotes, músicos y guerreros, mientras en las escenas correspondientes de los muertos la presencia de mujeres con niños es notoria. También hay una representación más marcada de botellones de líquido. No tenemos una seguridad absoluta que la vasija del museo berlinés de la figura 11.11 efectivamente haya sido siempre un vaso, puede ser que se trate de la parte inferior de una botella de asa estribo, ya que la forma es algo inusual y por otro lado conocemos varios ejemplares de botellas de asa estribo lateral estampadas en forma similar que muestran encima una imagen de un ser que toca un tambor. Tello (1924: 251) comenta una botella con un estampado similar, si no idéntico:

> "Alrededor de este vaso globular se ha representado en relieve una escena fúnebre. Bailan en corro hombres, mujeres y niños esqueletizados. Los hombres ataviados como guerreros; las mujeres con sus criaturas a la espalda; y los niños, fuera del corro, tañendo con entusiasmo sus antaras. Grandes cántaros conteniendo pro-

bablemente bebidas aparecen aquí y acullá. Todos bailan alrededor de una mujer despiadadamente mutilada que tañe un tambor, y que figura sobre el polo superior del vaso, escultóricamente modelada".

La foto que acompaña esta descripción permite ver que se trata de una botella de asa estribo lateral. Sin embargo, el Museo Larco dispone de unas 60 piezas con un estampado muy similar y la amplia mayoría de estas son botellas con asa y pico, si bien también figuran algunos vasos semejantes a la pieza berlinesa. Este hecho, asumiendo que las botellas con asa y pico son hechas para ofrendas del mundo de arriba al mundo de abajo, es nuevamente significativo. Entre los bailarines esqueléticos siempre aparece uno que carga un estandarte con hojas o yucas. Quizás también sean representaciones que aluden a contraprestaciones en reciprocidad, en este caso la participación de los muertos en el crecimiento de los cultivos y, por supuesto, los botellones de líquido entre los danzantes esqueléticos.

La forma de exposición de las vasijas vistas hasta ahora es relativamente simple en comparación con otras botellas, en las cuales se recurre a una exposición en espiral que mantiene al mismo tiempo el manejo de espacios bi- o cuatripartitos en la superficie de la botella.

La figura 11.12 muestra el desarrollo de la imagen de una vasija, que pertenece a una colección privada, según el dibujo hecho por Donna McClelland. Es una imagen pintada en espiral alrededor de una botella de asa estribo. La construcción del sentido en esta botella es compleja, por una parte utiliza la ubicación de las imágenes en las caras paralelas al asa estribo –la ubicación en un plano inferior y otro superior– y por otro lado recurre al modelo de espiral continuado que junta los espacios opuestos.



Fig. 11.12: Una representación del baile de la soga según el desarrollo hecho por Donna McClelland (redib. según Donnan y McClelland 1999: 164).

Vemos en el desarrollo plano de las imágenes (figura 11.12) dos hileras de personajes, la primera encabezada a la derecha por la Divinidad Diurna que aparece en la cima del lado A de la vasija, y la segunda encabezada por la Divinidad Nocturna que aparece en la cima del lado B de la botella. Para comprender el diseño hay que regresar a las abstracciones mayores en la exposición simbólica sobre el cuerpo de las botellas (figura 11.13). Observamos dos bandas paralelas de colores opuestos desarrollados como espiral en la superficie de la vasija. Se puede suponer que las bandas de colores opuestos estén relacionadas con oposiciones binarias contrapuestas, con la particularidad de que la oposición muestra una especie de permanencia que complejiza la oposición entre mitades contrarias en el cuerpo de la vasija.

Así que en la figura 11.13 se mostraría acciones continuadas o seriadas referidas a mundos opuestos. La oposición se expresaría por el encabezamiento de cada una de las bandas opuestas por los lados opuestos de la vasija. La exposición en dos espirales paralelas superpuestas mantendría una oposición; sin embargo, haría posible que la oposición esté presente en ambas caras de la botella. No parece casual esta división binaria doble en la composición, ya que el baile con la soga es precisamente un ritual en el cual se juntan los mundos opuestos. El desarrollo plano de las pinturas en espiral por Donna McClelland recoge el hecho de las bandas de espiral opuestas y lo desarrolla en dos hileras largas. Pero como la acción del baile de la soga junta los lados opuestos, en realidad también hay que percibir el ordenamiento en los frentes visibles de la botella (figura 11.14 y figura 11.15). En éstos cada lado aparece encabezado en la parte superior por una Divinidad, debajo de la cual se encuentran los actores del ritual en fragmentos de las bandas opuestas alternadas. Es decir: debajo de la Divinidad Diurna A encontramos en la segunda fila actores relacionados con la Divinidad Nocturna B, en la tercera nuevamente los que aparecen en la hilera de A, en la cuarta los que aparecen en la hilera de B y finalmente en la quinta los de A. Para el lado opuesto de la vasija vale lo mismo de manera invertida. Mediante esta forma de exposición se logra expresar muy claramente el sentido del ritual. Éste no significa una desafiliación de los actuantes, lo que se expresa en la hilera espiralada secuenciada, sino que el ritual junta a actores de ambos bandos, lo que a su vez se expresa en su ordenamiento en las caras de la botella.

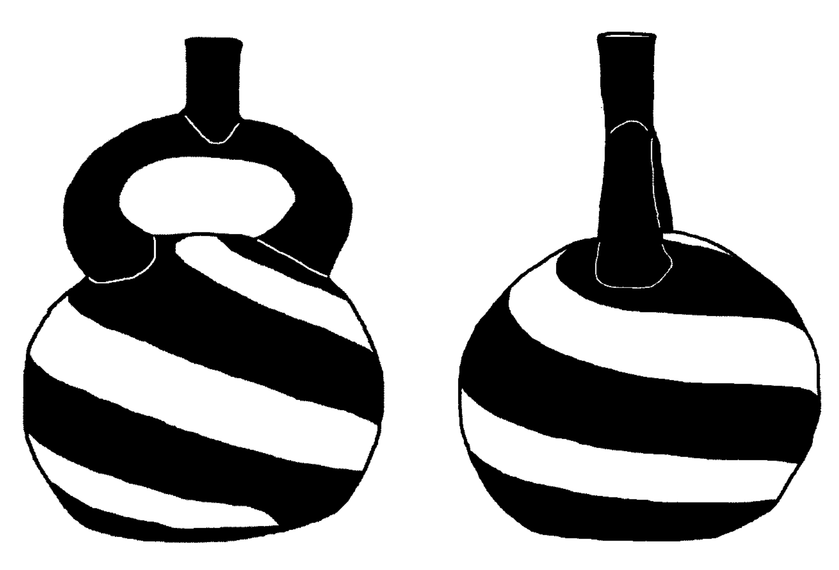


Fig. 11.13: Una botella con un dibujo de espiral doble en el cuerpo de la vasija (Museo Larco, ML007050) (dib. Golte).



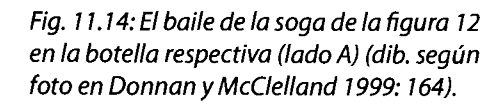


Fig. 11.14: El baile de la soga de la figura 12 en la botella respectiva (lado A) (dib. según foto en Donnan y McClelland 1999: 164).

Desgraciadamente disponemos solo de la foto de una de las caras de la vasija, pero hemos reconstruido en la imagen de la figura 11.15 las dos caras visibles de la botella.

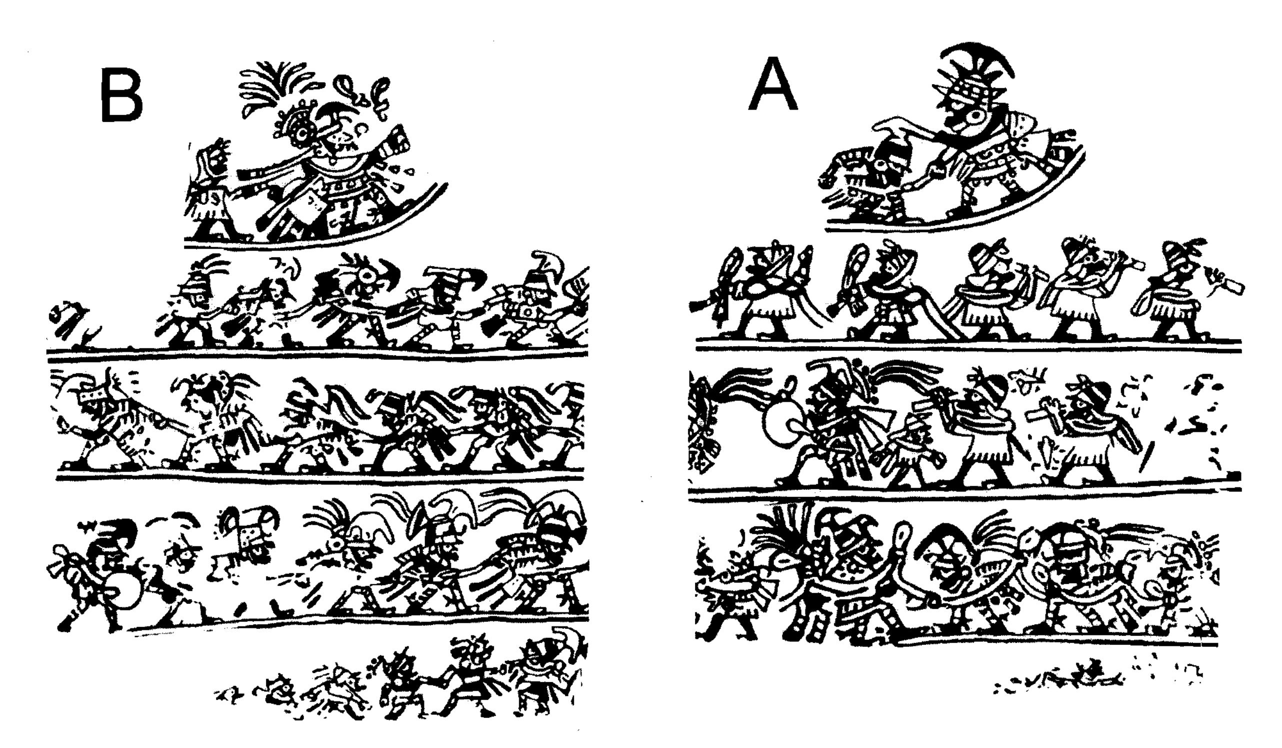


Fig. 11.15: Las caras A y B de la botella con el baile de la soga de la figura 12 (reconstrucción a partir del dibujo en la figura 12 y el dibujo de McClelland en Donnan y McClelland 1999: 164).

Resulta claro que las dos caras, si bien contienen elementos de las hileras espiraladas alrededor de la botella, están construidas en oposición. La cara A muestra predominantemente músicos y receptores de ofrendas. Éstos están ubicados en una oposición entre el nivel superior con la Divinidad del Día, que recibe a un danzante, y un personaje prominente semejante a la Divinidad que encabeza el lado opuesto, pero aquí aparece como bailarín con soga en el nivel inferior. Solo en contacto inmediato con las Divinidades están los bailarines que se relacionan mediante la toma de la muñeca en el caso de la Divinidad Diurna y en el baile con la soga con la Divinidad Subterránea. En cambio los personajes visibles de la cara B son prácticamente todos bailarines liderados por el personaje divino en la posición superior. El hecho de que los unos bailen con una soga y los otros solamente tomados de las muñecas, no parece casual. Por un lado permite diferenciar a los bailarines de uno u otro bando en las caras, por otro lado quizás tenga que ver con el hecho de que la soga efectivamente está más relacionada con el mundo de abajo.

Así que la mirada a partir de la bipartición del cuerpo de la vasija muestra en el lado A las dos Divinidades opuestas ubicadas arriba y abajo asociadas con unos pocos bailarines que simbolizarían la acción que los interrelaciona, mientras en los espacios intermedios se acentúa el carácter de recepción de ofrendas y de festividad que acompaña el acercamiento ritual de los contrarios. En cambio en el lado B aparecen los bailarines entrelazados por la soga en todos los niveles con la presencia lateral de uno o dos músicos.

Si se observa la diferencia entre los actores interrelacionados en las caras A y B por su posición en las hileras espiraladas superpuestas en realidad hay una mayor semejanza de la organización ritual (figura 11.14). En ambas filas aparecen Divinidades, gente que toca tambores y flautas, receptores de ofrendas (con un lazo en la mano para marcarlos) y bailarines en un baile que entrelaza a los participantes, con la diferencia ya anotada que los danzantes de la fila A se entrelazan agarrándose por las muñecas, en cambio los de la fila B se entrelazan con una soga bicolor a la cual se sujetan los danzantes con ambas manos. La segunda diferencia es que la fila B parece representar el personaje divino principal en el inicio del espiral acompañado por un grupo de músicos con tambor y flautas. Pero ahí la acción mayor se dirige en una fila larga de danzantes relacionados mediante la soga con el símil del personaje que se encuentra en la parte inferior del cuerpo de la vasija por el lado A. Así la mayor parte de la acción de los bailarines y de los músicos está dirigida hacia abajo, y solo en el último tramo, ya en la base de la botella, los actores se dirigen hacia el símil que encabeza la fila en un movimiento opuesto. En cambio los actores de la fila A en su mayor parte parecen dirigirse hacia arriba, con excepción de los músicos que acompañan a un personaje con un atuendo semejante al del personaje principal en la fila B, que recibe la mayor parte de los bailarines de la fila A.

En la representación discutida de bailes grupales las formas diferentes de entrelazar a los bailarines por la unión mediante los brazos o mediante la soga, no parece ser casual porque la diferencia está representada sobre una misma vasija en relación con Divinidades opuestas.

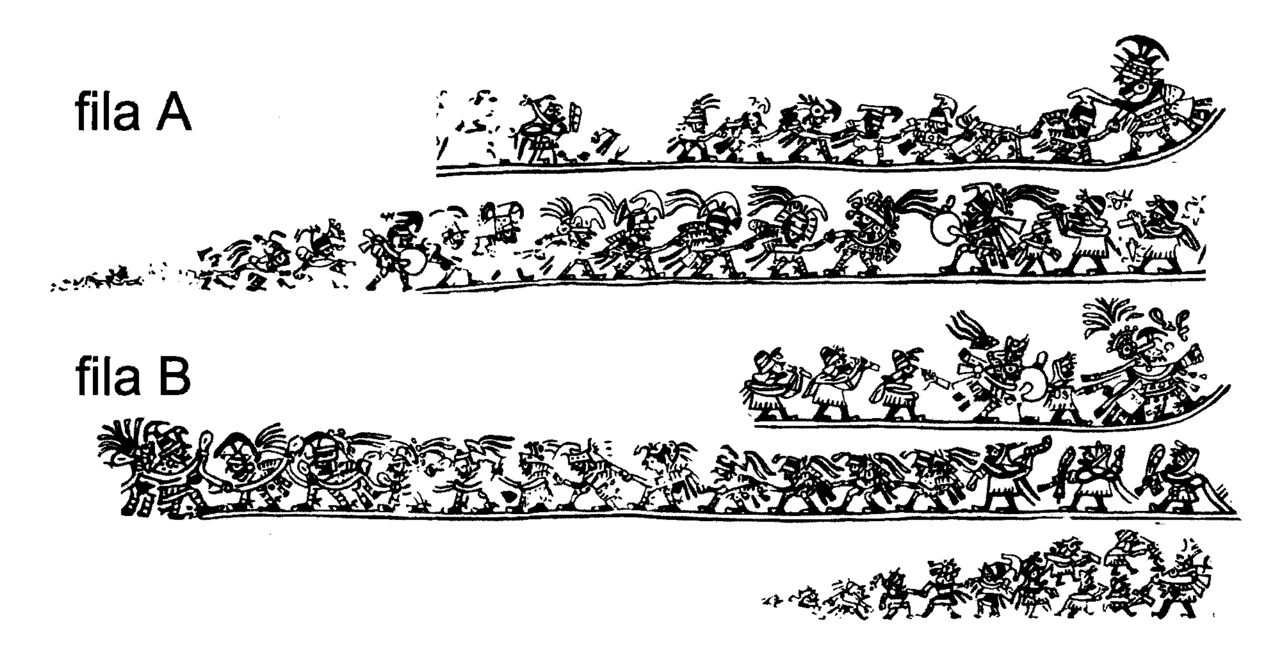


Fig. 11.16: La representación del baile de la soga en las filas superpuestas de la vasija de la figura 11.12 según el desarrollo hecho por Donna McClelland (redib. según Donnan y McClelland 1999: 164).

Efectivamente, si nuestro análisis está correcto, la construcción de sentido en el caso de la botella en discusión se muestra en las dos serpientes estilizadas en el asa estribo de la

pieza (figura 11.14), en la exposición en bandas paralelas encabezadas por Divinidades situadas en las caras opuestas de la botella, en el manejo diferenciado de las dos caras opuestas encabezadas por las Divinidades y, finalmente, en la oposición arriba y abajo que es especialmente visible en la cara A en la cual Divinidades opuestas se sitúan en la base de la botella y en su polo superior.

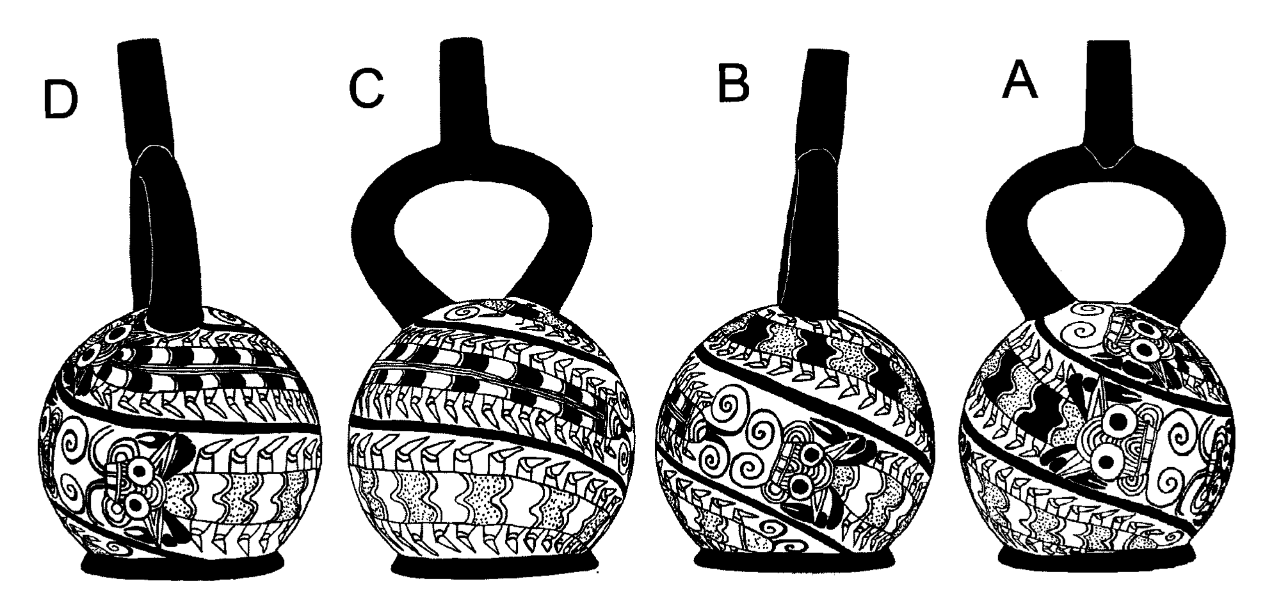


Fig. 11.17: La representación de la continuidad simbólica de la interrelación de opuestos en una botella de asa estribo con un dibujo espiralado en su cuerpo (Museo Larco, ML013659).

Si bien en este sentido la botella es un ejemplo de una exposición múltiple de oposiciones complementarias, la forma de exposición al mismo tiempo es un indicador de una continuidad entrelazada entre actores que habitualmente resultan ser parte de mitades conceptuadas como contrarias. Ya hemos visto una abstracción de este tipo de exposición de sentido en la figura 11.12. La figura 11.17 debe ser interpretada de la misma forma. Esta vasija muestra dos bandas paralelas. Los animales representados en ella son "maruchas" (*Calianassa*), es decir una especie de cangrejo que vive en un hoyo de la arena de la playa en el mismo límite ente tierra y mar. Como tal es un animal, similar al zorro, que pertenece a mundos opuestos a la vez. La pintura del cuerpo de la marucha cuya cabeza se encuentra en el polo superior (A), cuyo cuerpo sigue en las vistas D y C, para terminar en el límite entre las dos caras en B, refleja en algo esta ambivalencia de su inserción al mundo de opuestos. Su cuerpo es bipartito (a diferencia del cuerpo natural que muestra segmentos simples) y los segmentos del cuerpo son pintados en una alternancia de colores marrón y crema. En posición invertida en la segunda banda espiralada se encuentra otra marucha, cuya cabeza se halla debajo de la primera también en A, su cuerpo sigue en B para terminar en la cima por el lado opuesto a la cabeza de la primera marucha. Muestra una pintura similar en su cuerpo, pero los segmentos son pintados en tonos diferentes de marrón, frente a la clara oposición crema y marrón de la primera. En la fila de la primera marucha y orientada en el mismo sentido, sigue iniciando en el límite entre las dos caras (B) una segunda que muestra en el dibujo de su cuerpo una alternancia entre el marrón claro y el crema. Su cuerpo termina en la base de la botella

en la cara A. Y finalmente tenemos un cuarto cangrejo cuya cabeza está situada en el límite entre las caras en D, con un cuerpo que se prolonga en C y termina finalmente en el límite entre las caras en B.

También en este caso es visible que al lado de la continuidad expresada en la banda doble espiralada hay un juego de oposiciones. Primero las caras paralelas al asa estribo, A y C, se caracterizan por una oposición entre cabezas en A y cuerpos y colas en C. Las dos bandas resultan opuestas por la inversión de la marucha en la segunda banda. Finalmente hay una oposición entre los hemisferios superior e inferior no solo por la coloración distinta de los cuerpos de las maruchas, sino por el hecho de que las maruchas de la parte inferior tienen sus cabezas en posiciones opuestas en las caras laterales B y D. Con todo se podría ver esta vasija como una expresión de una combinación de una exposición de continuidad, por medio de la exposición en dos bandas espiraladas, una oposición complementaria por el manejo diferenciado de las caras de la vasija y el juego de coloración del cuerpo en los dos hemisferios.

El ejemplo muestra que el patrón de exposición del baile de sogas en la botella de la figura 11.14 no es arbitrario y casual, sino que sigue un esquema repetido en la representación de otros símbolos de unión de contrarios como las maruchas de la figura 11.17.

Con ello parece que la lectura de las oposiciones de la botella de los danzantes (figura 11.14) en ambos sentidos quiere expresar un rito de *tinku*, de juntar los mundos. Pero en la oposición complementaria los danzantes unidos en hileras parecen estar más íntimamente relacionados con el personaje que encabeza la fila B, el mismo que aparece por segunda vez en la parte baja del lado A. Así llegamos a la conclusión de que la unión de los contrarios en este caso muestra un ritual dirigido al personaje que encabeza la fila B.

Fig. 11.18: Otra versión en espiral del baile de la soga (MNAAH Lima) (dib. Golte).

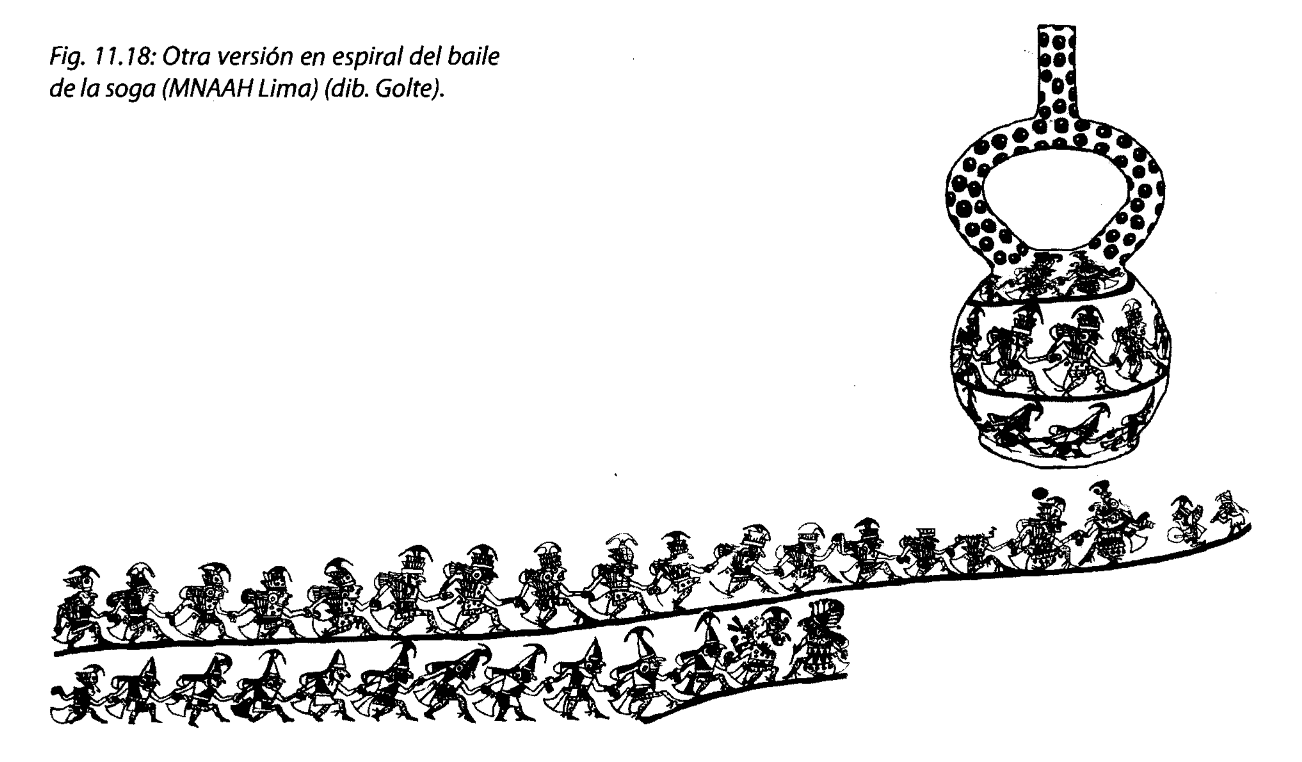




Fig. 11.19: La representación del baile de la soga en las filas superpuestas de la vasija de la figura 11.18, según el desarrollo hecho por Muelle (redib.).

Las figuras 11.18 y 11.19 muestran otra versión del baile en una versión de espiral simple alrededor de una botella de asa estribo. Esta versión trabaja por un lado con una oposición entre las caras paralelas al asa estribo de la botella y por otro lado con una oposición entre hemisferio superior y hemisferio inferior del cuerpo esférico de la vasija. La cara A visible en el dibujo de la botella en la figura 11.18 está encabezada por las dos Divinidades, una del mundo de arriba, otra del mundo de abajo. En el resto de esta cara se observa a dos grupos de bailarines, diferenciados por sus atuendos. La cara opuesta muestra en la parte superior dos músicos e igualmente hileras con bailarines de atuendos diferentes. El dibujo de Jorge Muelle trata de preservar la exposición en espiral, la parte inferior correspondería a la cara de la vasija visible en la figura 11.18, la parte superior a la contracara. En la parte inferior de la contracara nuevamente podemos observar el encuentro entre las dos Divinidades que aparecen en la parte superior de la cara visible en la figura 11.18. Mirando el desarrollo de las filas en espiral podemos observar que cada uno de los encuentros de los Dioses es relacionado con danzantes diversos. La pareja de arriba se encuentra con una hilera cuyos integrantes se relacionan por sus atuendos con el mundo de abajo, mientras la pareja de abajo se encuentra con una fila de guerreros relacionados con el mundo de arriba. Es decir, si bien la construcción resulta algo más simple que en el ejemplo anterior, la botella expresa el mismo significado.

Hay una variante especial de los danzantes, reconocible en tres botellas diferentes (figuras 11.21, 11.22 y 11.23) que según Donna McClelland sería la obra de un mismo pintor que ella denomina "Dance Painter" (Donnan y McClelland 1999: 262/3). En las pinturas de estas tres botellas los danzantes bailan con cabellera suelta careciendo de tocado identificador. Personajes con cabellera suelta son conocidos ante todo por las escenas de sacrificio en las montañas, en las cuales los hombres sacrificados desde la cima de una colina aparecen con el pelo suelto (figura 8.34). También los espectadores lucen el pelo suelto. Por el lugar, que parece estar situado en las Lomas, y también por la Divinidad que preside muchas de las escenas de sacrificio, éstos serían dedicados a la Divinidad del mundo húmedo, nocturno y subterráneo. Pero efectivamente estos sacrificios también están relacionados con la Divinidad Intermediadora y su ayudante Iguana, los que aparecen como espectadores, como podemos apreciar en la botella de la figura 11.20, en la cual el escenario está expuesto como una pirámide del mundo de abajo con extensión de *tinku* hacia arriba. Esto resulta significativo en las escenas de baile de las figuras 11.21 a 11.23, ya que la misma Divinidad aparece en ellas bailando con los danzantes sin tocado. Esto a su vez probablemente se relacione con los momentos en los cuales la Divinidad Intermediadora también aparece con pelo suelto (cap. 13).

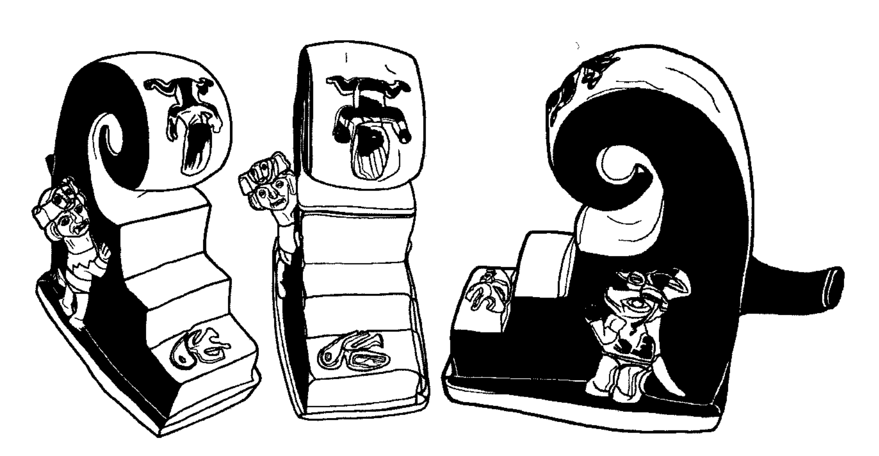


Fig. 11.20: El sacrificio en las Lomas simbolizadas como pirámide del mundo de abajo con extensión de tinku *(ME VA 48094) (dib. Korczok).*





Fig. 11.21: La representación del baile con danzantes de pelo suelto (dib. de botella según foto en Donnan y McClelland 1999: 263, dib. plano redib. según dib. de McClelland).



Fig. 11.22: La representación del baile con danzantes por el mismo autor en una vasija con características muy similares (dib. de botella según foto en Donnan y McClelland 1999: 262, desarrollo plano redib. según Donnan y McClelland: 1999: 262).

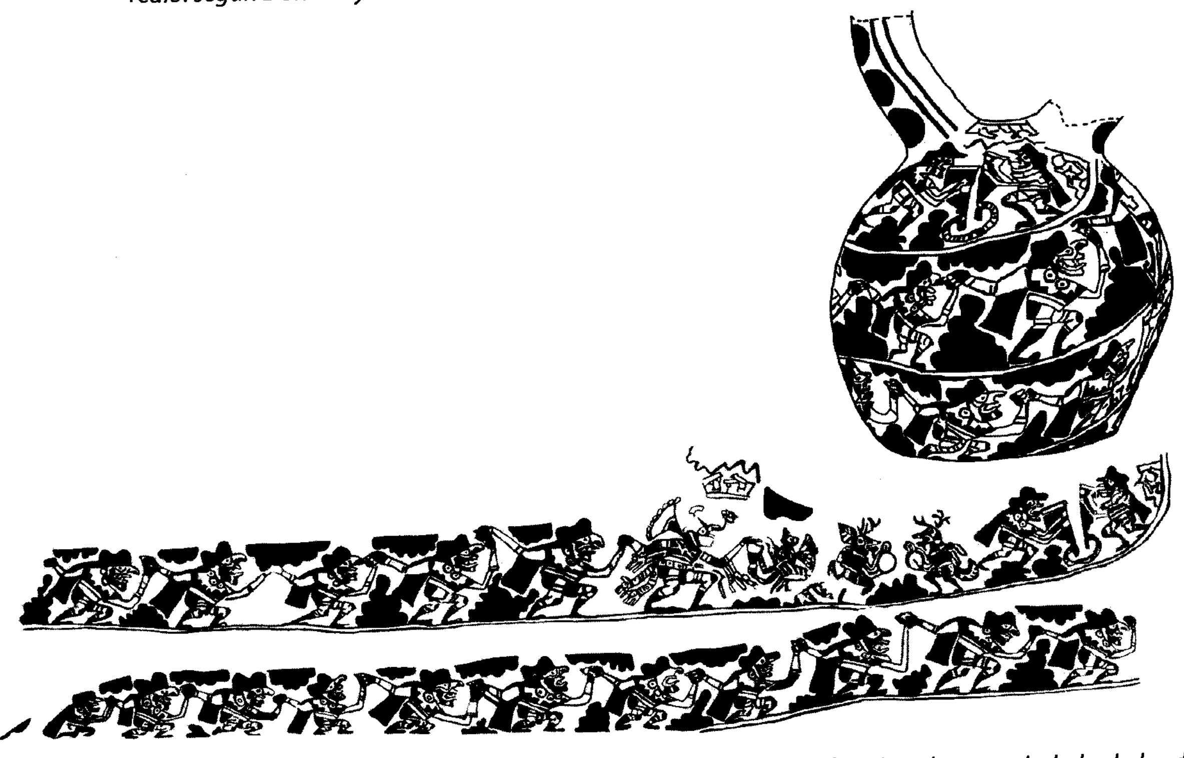


Fig. 11.23: La representación del baile con danzantes de pelo suelto pintado en espiral alrededor de una botella de asa estribo (dib. Golte de botella según foto Donnan y McClelland 1999: 263, dib. plano redib. según dib. de Donna McClelland ahí mismo).

Vemos que en los tres casos de danzantes con pelo suelto no hay solo esta particularidad, sino que las tres pinturas además están relacionadas con templos. En las imágenes de las figuras 11.21 y 11.22 los templos son esculturados y ocupados por un grupo menor de personajes, cuya identidad es difícil de determinar. En la figura 11.23 el templo aparece como pintura de línea fina en el polo norte de la botella entre los brazos del asa estribo, y otro se encuentra al lado de los músicos que tocan las *antaras*. En las figuras 11.21 y 11.22 aparece una Divinidad ricamente ataviada, que representa a la Divinidad del Cielo Nocturno (por las tres culebras en su cinturón y las culebras en su tocado) a la cual uno de los danzantes entrega un líquido en una copa, que por lo general se asocia con sacrificios de sangre. En la figura 11.22 se puede observar a dos seres voladores encima de los danzantes que no podemos identificar. En la figura 11.23 también se observa la escena de la entrega de una copa a la Divinidad. Está situada debajo del templo por una de las caras paralelas de la botella de asa estribo. Detrás de la Divinidad aparecen dos músicos ciervos con tambores, los que a su vez relacionan la escena con las Lomas. Vale la pena mencionar que los únicos animales que aparecen en una escena de los danzantes en hilera son ciervos (Hocquenghem 1987: figs. 146 a y b). Detrás de los ciervos músicos podemos apreciar dos músicos con el atuendo de los danzantes sin tocado con *antaras* que se han juntado por una soga bicolor. A pesar del tamaño diminuto del dibujo se ha hecho hincapié en este carácter bicolor, lo que hace suponer que reviste cierta importancia identificatoria. Ellos ocupan la cima de la cara opuesta de la botella y están relacionados otra vez con un templo. De forma que en la botella con los danzantes de pelo suelto prevalece la unión expresada en espiral y los lados se diferencian en algo, porque por un lado presentan la ofrenda de sangre a la Divinidad y por el otro simplemente la unidad de contrarios que se logra por medio de los danzantes sacrificados para la Divinidad.

Ya en las figuras 11.21, 11.22 y 11.23 hay una relación entre sacrificio de guerreros, baile que junta opuestos y la Divinidad Nocturna. Este contexto aparece también en una imagen que relaciona las dos sogas, los templos y las Divinidades del Cielo nocturno con los objetos capturados que los vencedores en las batallas cargan en el momento de conducir al vencido mediante la soga que ya lo convierte en sujeto sacrificado o dedicado a la Divinidad (figura 11.24).

La imagen en la botella de la figura 11.24 es bastante compleja y sería incomprensible sin el contexto de confrontaciones bélicas, la captura de armas y los combatientes que resultan ser sacrificados. Efectivamente los diversos niveles de representación se entrelazan por la marcha de los guerreros que se dirigen a los fauces de una soga situada en la vista lateral D, la que en el nivel medio es marcada por ser la línea divisoria entre los templos por un lado (D) y las armas acumuladas en el frente medio C. Los actores divinos, el Dios Búho y la Diosa Lunar, ocupan el frente medio en A. Ya el polo superior en las vista A y C, entre los entronques del asa, ocupan los "objetos animados" (cap. 14).

La fuente acampanada del Museo Amano (figura 11.25) muestra con claridad diversas fases de un combate y, efectivamente, la captura del enemigo no se reduce a la captura de él, sino también a la de su indumentaria. Si bien a primera vista este acto podría ser considerado simplemente como una indicación de que el vencedor sale de la batalla

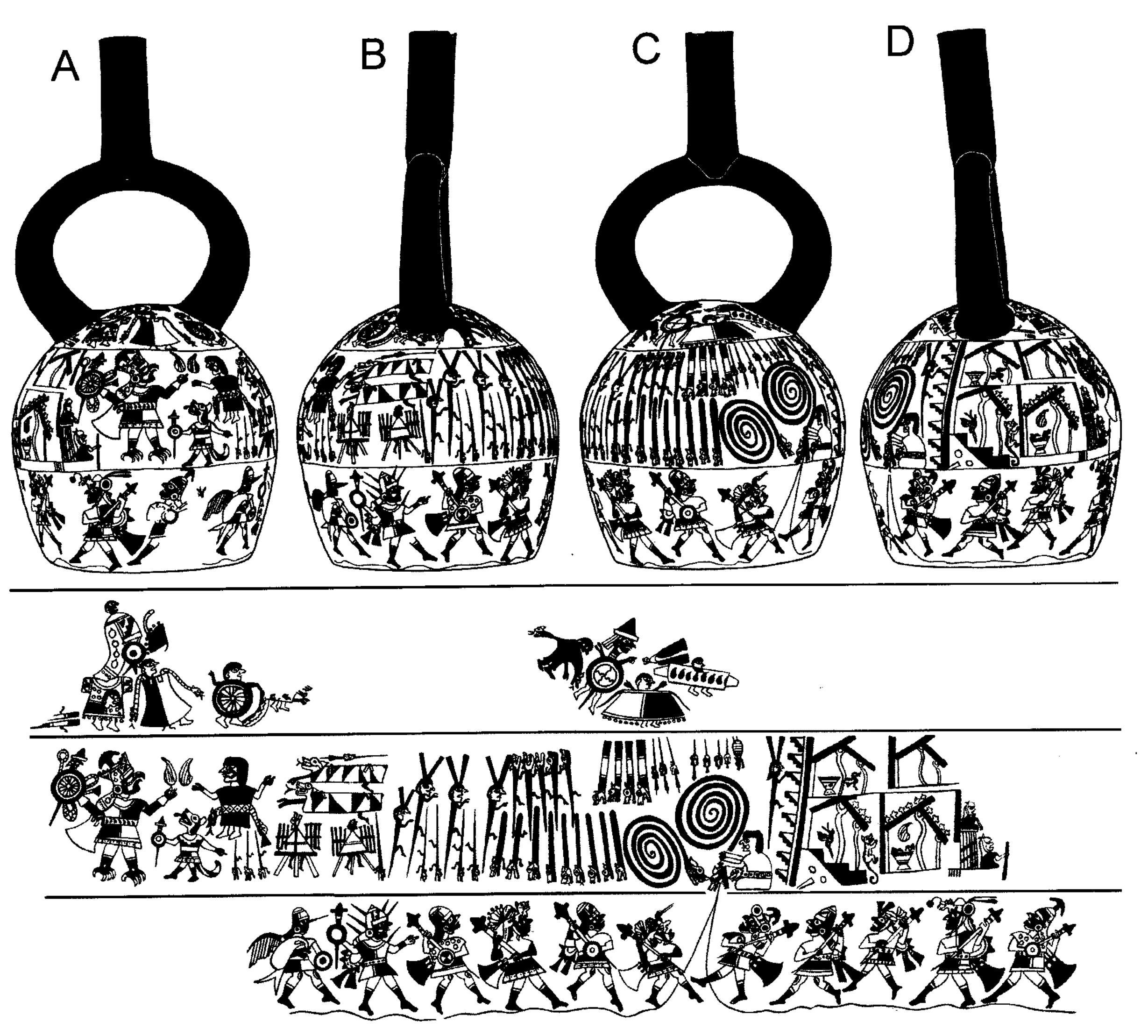


Fig. 11.24: La representación de las sogas enrolladas, los templos y los objetos animados bajo el mando de las Divinidades del Cielo Nocturno en una botella de asa estribo (Museo Larco, ML010849).

con un cautivo y un botín, probablemente esta interpretación resultaría inadecuada si vemos el carácter identificatorio que tiene la indumentaria para los guerreros. Es más, como veremos más adelante, las pinturas murales de la Huaca de la Luna y de la Huaca Cao de la marcha de guerreros victoriosos con sus cautivos hacia el lugar de sacrificios muestran ambas a los guerreros con un colgaje de indumentaria captada. Así que parece que la indumentaria forma parte de los objetos por sacrificar que se logra en el combate y estos objetos entran a los sacrificios así como los mismos cautivos.

Ya la figura 11.25 muestra la Divinidad Nocturna en un momento en el cual recibe una copa de manos de la Divinidad Lunar. Este acto relaciona la escena con el momento culminante de la "rebelión de los objetos" (cap. 14). Es el momento cuando la Divinidad Lunar regresa con el Dios Marino y otros ayudantes al templo de la Divinidad Nocturna y se festeja el momento con la entrega de la copa. Pero también relaciona la imagen con algunas versiones de la secuencia de entierro, en la cual la Divinidad Lunar le entrega un

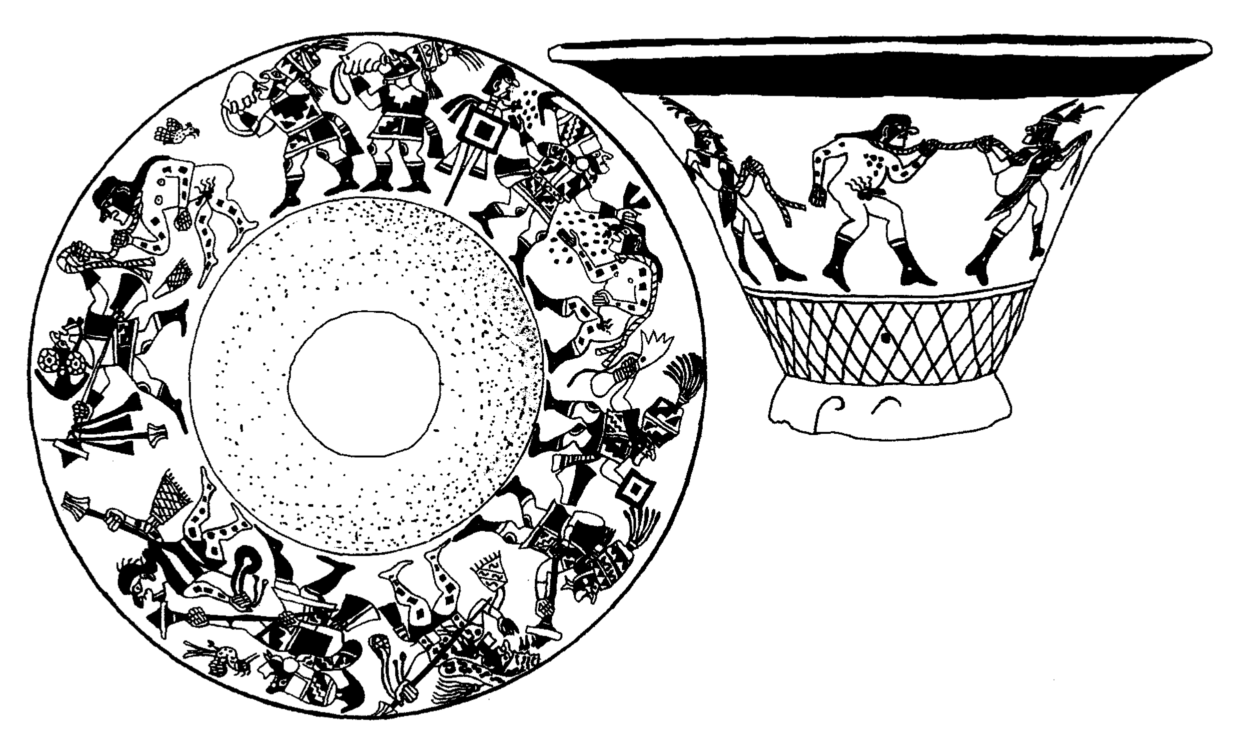


Fig. 11.25: Una escena de combate y de captura de prisioneros e indumentaria (Museo Amano, Lima) (dib. Golte).

caracol *Strombus* a la Divinidad Nocturna (figura 12.16). Es que en el templo, entre las macanas que rodean la Divinidad, y debajo de él, se puede observar *Strombus*. Ya cuando pasamos a la figura 11.26 que muestra todo el contexto de la escena de la figura anterior se ahonda la impresión de que el templo de la Divinidad rebosa no solo de *Strombus*, sino de botellones de agua en las gradas de la pirámide sobre la cual se sitúa el templo.



Fig. 11.26: El templo de la Divinidad Nocturna Búho con Strombus *y botellas de líquido almacenadas con una escena en la cual la Diosa Lunar le alcanza una copa a la Divinidad (colección privada) (dib. Golte, según foto en Donnan y McClelland 1999: 178).*

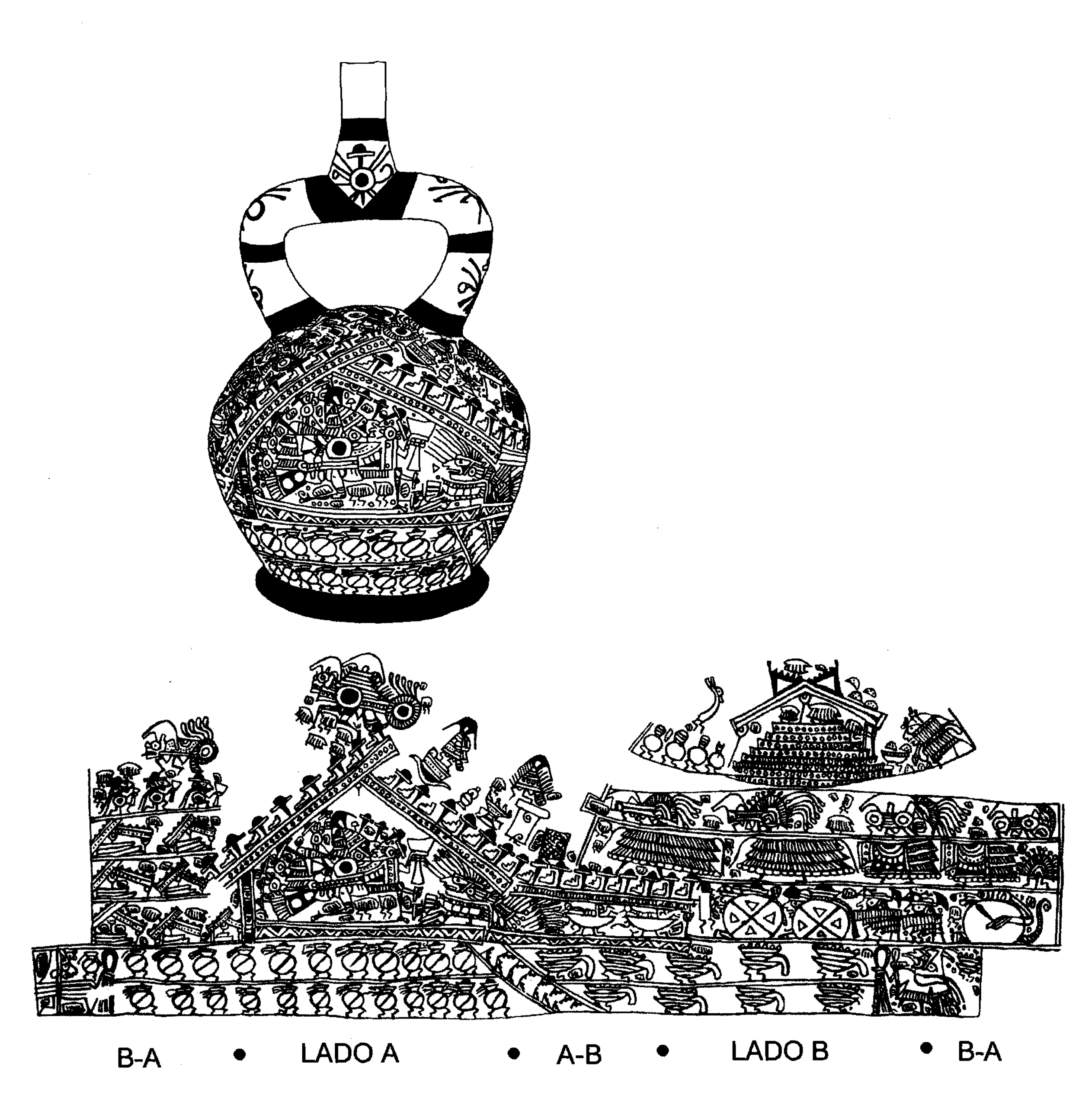


Fig. 11.27: El templo de la Divinidad Nocturna con Strombus *y botellas de líquido almacenadas en el contexto de la pintura en la superficie de la vasija (colección privada) (dib. Golte según foto en Donnan y McClelland 1999: 178; dib. plano según dib. McClelland ahí mismo).*

Pasando a la figura 11.27 podemos observar en los depósitos detrás del templo más *Strombus* almacenados (en la parte B-A) y delante de las gradas de la pirámide y un personaje receptor de ofrendas nueve platos con comidas. Estos platos, así como los *Strombus*, las botijas de líquido y otros objetos, tienen pies con los cuales caminan en dirección del templo de la Divinidad Nocturna. Claro que las comidas, si bien visiblemente están relacionadas con la Divinidad Nocturna en el lado A de la vasija, se encuentran en el lado B que está encabezado por un segundo templo, que al parecer corresponde la Divinidad Lunar. Este templo igualmente muestra botellones de agua almacenados y caracoles *Strombus* incluso encima de su techo, además de que todos los escalones del templo están llenos de símbolos de agua. Lo que relaciona la figura 11.27 con la figura

11.24 es el gran almacén de armamentos u objetos de vestimenta de guerreros que se encuentran especialmente en la cara B de la vasija, pero también encima del templo en la cara A. Con todo parece que la imagen 11.26 depicta un momento en el cual las Divinidades Nocturnas han recibido todo tipo de ofrendas y disponen de gran cantidad de botellones de agua y también han almacenado armamento.

Hay diferentes posibilidades en el registro icónico moche que podrían explicar cómo los objetos reunidos en el templo de la Divinidad Nocturna y sus gradas y depósitos, así como los reunidos en el templo de la Diosa Lunar, pueden haber llegado a su destino.

Un camino posible es el transporte real o imaginado de cautivos y de botellones al templo de la Divinidad. Hay numerosas imágenes que muestran una flota de botes de totora de doble cubierta pintadas en una travesía hacia el templo de la Divinidad Nocturna (figura 11.28).



Fig. 11.28: El transporte de cautivos y botellones por la Diosa Lunar y el Dios Marino en botes de totora (dib. Kutscher 1983: 20).

En las versiones más complejas estas travesías se inician en la llamada "rebelión de los objetos", que tratamos en un capítulo aparte (14), y terminan precisamente en el templo del Dios Búho, donde se hace un primera entrega. En ella figura de manera prominente el ayudante "macana". Detrás del templo del Búho aparece la Divinidad de la Vía Láctea como último receptor de las ofrendas.

Las figuras 11.26 y 11.27 visiblemente están relacionadas con la entrega que estamos discutiendo. No solo es la Divinidad Lunar la que ofrece la copa, sino por el sector B-A (al lado de los botellones) aparece el ayudante "macana", así como por el otro lado un receptor de ofrendas. En el caso que la flota donde origine la "rebelión de los objetos" sea la portadora, queda como una interrogante la suerte de los cautivos que aparecen en todas las imágenes de la travesía. Lo que habría que comprender en este caso es en qué tipo de "cautiverio" se encuentran estas personas, especialmente habría que saber si ya fueron sacrificados o no. Hay por lo menos una botella que podría ofrecer una respuesta.



Fig. 11.29: Los cautivos en el bote de la Diosa Lunar en el interior de la botella, es decir ya habiendo pasado el umbral de la muerte (dib. Golte según foto en Donnan y McClelland 1999: 144).

En la figura 11.29 los cautivos transportados ya se encuentran en el interior del cuerpo de la botella, es decir ya pertenecen al mundo de abajo, como también lo indicarían sus caras pintadas de rojo.

Si regresamos ahora a la vasija de la figura 11.24 parece que en ella se muestra el resultado de las acciones bélicas por el lado del bando del Dios Búho y la Diosa Luna. Ellos reúnen objetos y los cautivos o los guerreros refuerzan las sogas que permiten la unión entre los mundos. Esto hay que comprenderlo dentro de la alternancia que los moche observan en el tiempo y a la cual adecuan sus rituales. La figura 11.24 sería como un punto terminal de la época seca, a partir del cual, y por toda la estación húmeda la razón de ser no es la confrontación sino la unión, la cooperación entre los mundos opuestos y complementarios. Así que la figura 11.23 mostraría igualmente el final de una época que es seguida por otra en la cual cesa la confrontación entre ambos mundos, y todo va hacia una relación complementaria que se expresa en el baile de la soga.

Los moche ubicaban el templo del Dios de la Vía Láctea en las islas guaneras. La figura 11.29 ofrece varias vistas de una botella bastante compleja que muestra la imagen de una isla guanera con un templo. El detalle más importante de esta miniatura es el hecho de que el templo guardado por la espalda (D), con un adorante delante, muestra en su interior únicamente dos pies que ocupan todo el espacio. Es probable que sean pensados como los pies de la Divinidad que desde ahí sostiene a la Vía Láctea.

Si regresamos ahora a la vasija de la figura 11.24 parece que en ella se muestra el resultado de las acciones bélicas por el lado del bando del Dios Búho y la Diosa Luna. Ellos reúnen objetos y los cautivos o los guerreros refuerzan las sogas que permiten la unión entre los mundos. Esto hay que comprenderlo dentro de la alternancia que los moche observan en el tiempo y a la cual adecuan sus rituales. La figura 11.24 sería como

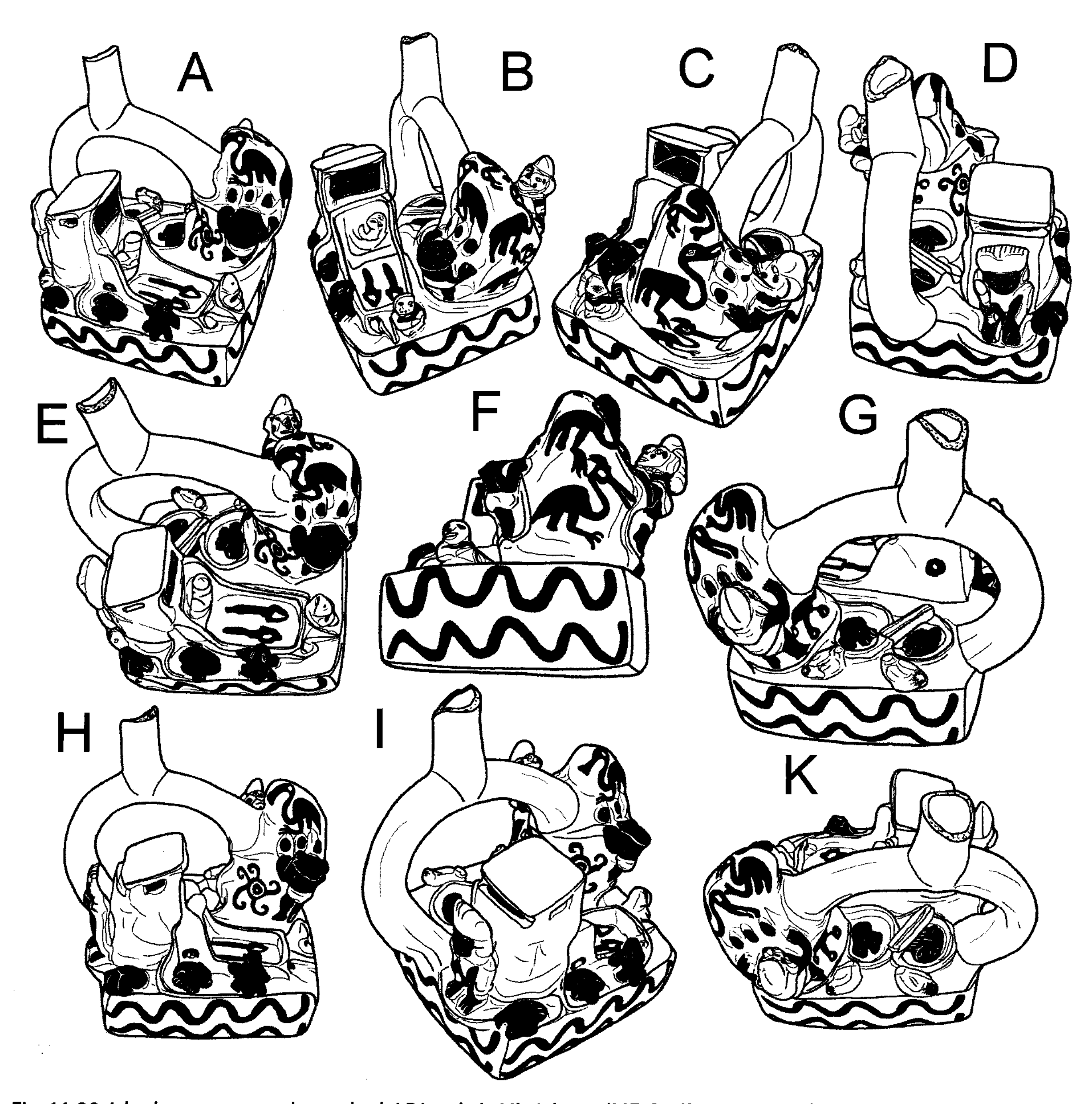


Fig. 11.29: Isla de guano con el templo del Dios de la Vía Láctea (ME, Berlín VA 4696) (dlb. Korczok).

punto terminal de la época seca, a partir del cual, y por toda la estación húmeda, la razón de ser no es la confrontación sino la unión, la cooperación entre los mundos opuestos y complementarios. Así que la figura 11.23 mostraría igualmente el final de una época que es seguida por otra en la cual cesa la confrontación entre ambos mundos, y todo va hacia una relación complementaria que se expresa en el baile de la soga.

El tomarse de las manos quizás se exprese en la pintura de línea fina de una botella que se guarda en el Museo de América en Madrid (figura 11.31). En esta escena que se repite en ambas caras de la botella vemos cómo la Iguana entrega un caracol *Strombus* a la Divinidad Intermediadora. La interrelación de los dos personajes se expresa no solo en la diferencia de su tamaño, sino también en su posición en el cuerpo de la vasija. La Divinidad



Fig. 11.31: La entrega de Strombus *al Dios Intermediador por su ayudante iguana (Museo de América, Madrid) (dib. Golte).*

F ocupa las caras frontales paralelas al asa estribo, la Iguana las posiciones laterales. Como sabemos, ambos seres cooperan en una serie de situaciones, manteniéndose siempre una relación jerárquica entre ellos. Si utilizamos el sistema de parentesco nazca –expresado por indicadores en línea paterna y línea materna– ambas divinidades serían manifestaciones de un parentesco entre los mundos de arriba y de abajo. El Dios Intermediador mostraría en su diadema el parentesco en línea paterna con la Divinidad Diurna, y con el ser primordial del mundo de abajo en línea materna mediante su cinturón de serpientes y también sus orejeras de cabeza de serpiente. La Iguana en cambio también estaría ligada paternalmente al mundo de arriba por ser descendiente del cóndor, que a su vez desciende de la Divinidad Diurna en línea paterna, mientras estaría ligado maternalmente al mundo de abajo. La diferencia generacional en su caso crearía la jerarquía entre ellos y al mismo tiempo la mayor cercanía de la iguana al mundo de abajo. Ahora, ambos aparecen en la pintura con serpientes por su espalda, la del Intermediador se dirige hacia arriba, la de la Iguana hacia abajo. La Iguana no solo entrega el *Strombus* al Intermediador, sino que al mismo tiempo los dos personajes se toman de la mano. Es decir el tomarse de la mano sería un gesto de interrelacion y quizás de transferencia.

Más allá de la cultura moche

Hay una soga multicolor en el Museo de América de Madrid (CE2002-05-218. Museo de América), que pertenecería al período Nazca-Huari. Esta soga de 11.41 metros de largo es de una hechura muy compleja. Al centro tiene una soga gruesa, pero ella ha sido envuelta en un hilo fino al cual se ha anudado en una secuencia de pocos milímetros fibras de lana de colores diversos. De esta forma la superficie de la soga parece aterciopelada. Como el color de las fibras alterna entre rojo, negro, amarillo, negro, amarillo, negro y otra vez rojo, la soga parece más gruesa y se asemeja en su coloración a una serpiente coralillo.

Sobre el uso de estas sogas, dice Cristóbal de Molina (citado según Sánchez Garrafa 2007: 155/6):

> "Y a esta sasón, toda la demás jente avía ydo a una casa que llaman Moro orco, que estava junto a las casas del Sol, a sacar una soga muy larga que allí tenían coxida hecha de quatro colores: negra y blanca, y bermeja y leonada, al principio de la qual estava hecha una bola de lana colorada gruesa, y venían todos, las manos asidas en ella, los hombres a una parte y las mugeres a otra, haciendo el taqui llamado yaguayra; y allegados a la plaza los delanteros, asidos siempre a la misma guasca, llegavan a hacer reverencia a las guacas y luego a Ynca; y así yban haciendo lo propio como yban entrando, y yban dando buelta a la plaza enrededor; y desque se avían juntado los cavos el primero con el postrero, yban haçiendo su taqui por su horden, que quando la acavavan quedava hecho un caracol, y soltando la guasca en el suelo dexándola enroscada como culebra, porque hera hecha de manera de culebra. Llamauan a esta soga Moro orco; yban a sentar a sus asientos y los que tenían a cargo la guasca la llevavan a su cassa...".

Si bien la soga de Madrid es particularmente impresionante por sus colores intensos varias de ellas se encuentran en colecciones diversas y parecen tener el mismo tipo de hechura y coloración (América 2006: 93). Existen varios *keros* coloniales que muestran un rito en el cual el Inka, en compañía de otros vestidos de manera similar, entrega el mismo tipo de soga (multicolor-tipo corralillo) a la *coya* en un anda, acompañada por enanos y jorobados (Sánchez Garrafa 2007).

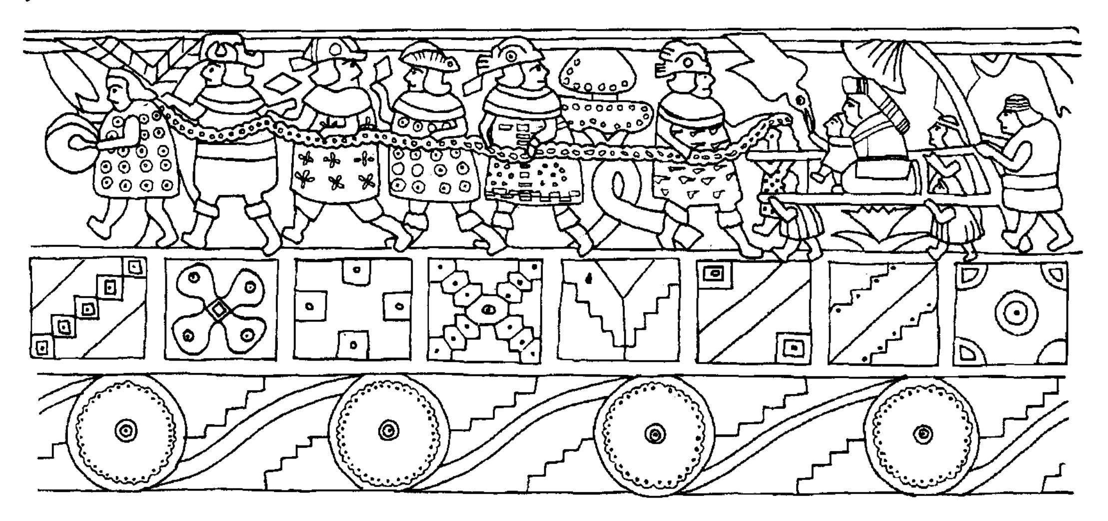


Fig. 11.32: Desarrollo de una imagen de un kero *colonial con la imagen de la entrega de la soga por el* inka *a la* coya *(redib. Golte según Flores Ochoa 1998: 177).*

Con ello habría indicios etnohistóricos y arqueológicos que muestran que antes y hasta después de la Conquista existían ritos, en los cuales se utilizaba sogas, referidos a las relaciones entre los mundos masculino y femenino. Las mismas imágenes sobre los *kero* muestran que tales ritos de juntar los opuestos mediante la soga multicolor tenía implicaciones de fertilidad. En uno de los kero que muestra Sánchez Garrafa (2007) se puede observar en el punto de encuentro dos árboles entrelazados en los cuales anidan aves.

También los ritos en los cuales los participantes se tomaban de la mano parecen haber perdurado después de los tiempos mochicas. En el Museo Larco, por ejemplo, hay una pieza chimú de dos cuerpos (figura 11.33) que en uno de ellos muestra la imagen de una divinidad nocturna acompañada por dos aves marinas entre las estrellas, mientras en el cuerpo cúbico aparecen varios personajes, tomados de las manos que realizan un rito bajo el liderazgo de un personaje, cuyo tocado se asemeja a el del Dios Nocturno en el otro cuerpo, alrededor de dos tinajas, marcadas con soguillas alrededor de su cuello como ofrendas.

Hasta hoy en las aldeas andinas hay unos bailes, que generalmente se llaman *qashuas*, realizados especialmente en las labores de la limpia de acequias, en las cuales la gente baila, tomada de las manos serpenteando al lado de los canales de irrigación refaccionados.

En este contexto resulta interesante lo que Vienrich (1905) escribe sobre el actual santuario del Señor de Muruhuay muy venerado en la región de Tarma hasta hoy:

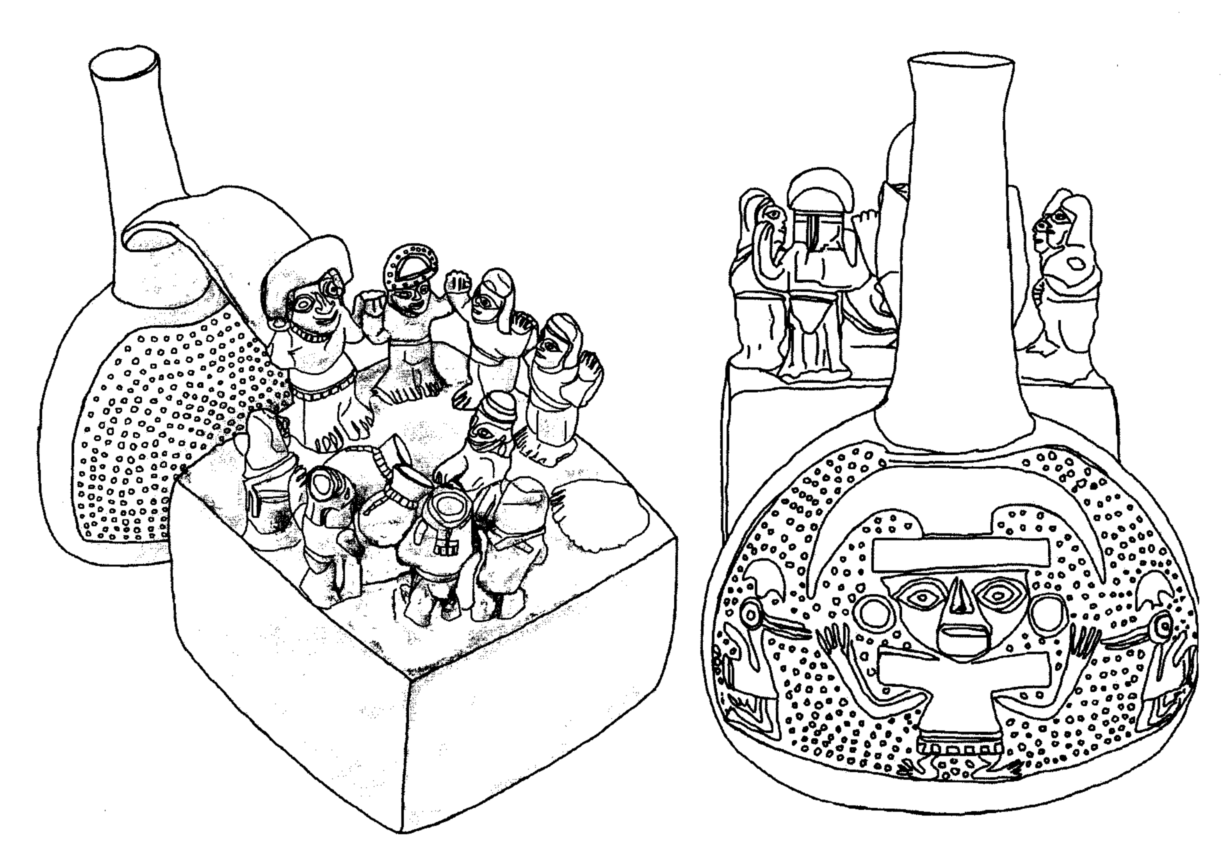


Fig. 11.33: Vasija chimú de dos cuerpos en la cual se representa un rito con los participantes tomados de la mano (Museo Larco, ML017535) (dib. Golte).

> "A diez kilómetros en la misma dirección, en medio cerro tenemos otro lugar llamado Muruhuai. (Muru es el hijo del Illa), adonde hai dos fuentes: la del Señor i de la Virgen: en la primera se lavan los hombres para tener esposas i en la segunda las mujeres para conseguir marido. En este santuario hai un crucificado aparecido en una piedra, al que se ofrenda para tener descendencia. Es una piedra rojiza manchada con una cruz, parece de aceite, pero natural, sobre la cual se ha pintado la imagen del redentor crucificado. Frente a este se halla Vilcabamba o huillca-pampa, de huillca, sagrada i pampa, llanura" (Vienrich 1959: 28).

Todos los objetos y ritos mencionados tienen en común un elemento de juntar mundos opuestos, lo masculino y lo femenino, la parte de arriba con la de abajo en el caso *inka* [que según el cronista Murúa (2001) se realizaba en el equinoccio de setiembre].

Parte 4
NARRACIONES



CURACIÓN DE LA DIVINIDAD INTERMEDIADORA POR EL CURANDERO BÚHO (ME BERLÍN VA 3187)

12. La secuencia del "entierro" en la iconografía moche

Imágenes son formas en las cuales los humanos comunican ideas, tal como lo hacen con piezas musicales, textos escritos, narraciones, composiciones de olores y sabores o también con superficies para percepciones táctiles.

A pesar de que el mundo académico europeo ha favorecido textos escritos y exposiciones verbales como forma básica de comunicación y elaboración de pensamientos estructurados, incluso en él hay un substrato importante de exposición y elaboración de pensamientos en forma gráfica o en imágenes tridimensionales, piénsese nomás en los modelos de átomos o moléculas utilizados en la química y la física, la "hélix doble" en la biología o toda la imaginería utilizada en la astronomía, por cierto que hay otros ambientes culturales en los cuales se ha utilizado de una manera central imágenes para la transmisión de ideas complejas, aunque también hayan dispuesto de escritura. Si se ve por ejemplo la complejidad de los *tanka* en el budismo tibetano, ciertamente se puede llegar a la conclusión de que éstos se prestan más para expresar ideas complejas sobre la estructuración del universo y la ubicación de las personas que los textos escritos. Esto no se debe únicamente a un problema de "predilección", sino al hecho de que las personas habituadas a este tipo de imágenes, y el significado de ubicación espacial en ellos, el significado de colores y el universo de símbolos, logran una comunicación mucho más rápida que una construcción compleja de lo que sería posible por medio de una exposición verbal o escrita. La escritura en el contexto de la cultura tibetana, o también otras en las cuales una parte mayor de la población es iletrada, resulta hermética y menos apta para la transmisión simultánea de idearios complejos.

En otras palabras: las formas de comunicación entre humanos se dirigen a todos los sentidos, con énfasis diversos, y el imaginario de cada uno es estructurado alrededor de una socialización específica de las percepciones.

Cada humano dispone en las formas de percepción de elementos básicos que le son innatos. Sin embargo, más allá de las estructuraciones innatas todas las personas probablemente desde su fase de desarrollo intrauterino, y con mayor énfasis desde su nacimiento, son educadas y socializadas en formas pautadas de percibir y de utilizar el mundo de las percepciones para la interacción con el mundo que las rodea. Esta educación en la interpretación de percepciones, y la emisión, por lo general, es tan básica y tan temprana en los procesos de socialización, como para que se desarrolle un manejo inconsciente de ellos. Por lo general suponemos que las percepciones son algo innato y dado, y por

lo tanto pensamos que la particularidad empieza en la interpretación consciente de las informaciones que recibimos. Recién al contacto con personas que carecen de una de las dimensiones perceptivas o expresivas, o personas que han sido socializadas en culturas marcadamente diferentes, nos percatamos de las diferencias entre los mundos perceptivos y expresivos de individuos o grupos de humanos.

En este sentido hay que tener conciencia de la diversidad básica que puede haber entre los mundos de intermediación personal en culturas, y también del hecho que por lo general los mundos de comunicación son pautados, tal como lo es por ejemplo una lengua.

Si esto es así, hay que asumir que las expresiones y las percepciones estén relacionadas con las formas específicas en las cuales un grupo humano vive y se reproduce en un ambiente y de cómo lo interpreta.

La interpretación de las percepciones tiene que ser pautada en cada grupo humano para que los miembros de éste puedan comunicarse. Las pautas por lo general son estructuradas y la forma específica de ellas es trasmitida en los procesos de socialización. Cuanto más amplio y numeroso sea un grupo tanto más se presenta la necesidad de una normatividad de larga duración, y cuanto más complejas sean las interacciones posibles tanto más complejas y estructuradas tienen que ser las pautas de comunicación.

Por supuesto que no se trata únicamente de percepciones pautadas, sino también formas complejas de ordenarlas de acuerdo a esquemas básicos de comprender el mundo en concordancia con cosmovisiones igualmente transmitidas como parte del acervo cultural de cada grupo.

Parece que nuestro mundo actual signado por una globalización acelerada de las interacciones y por cambios repentinos en los medios y las formas de comunicación, es de cierta manera un punto de partida que nos puede inducir a equívocos en la comprensión de estos problemas. Es que disponemos de técnicas de comunicación y habituación en ellas altamente complejas y totalizadoras, de fácil transmisión a públicos ilimitados. Quizás lo primero que tenemos que entender antes de dirigirnos a la comprensión de las pautas y los contenidos de un sistema de comunicación de otra sociedad, al cual tenemos acceso fragmentario e incompleto, sea la particularidad de las formas de comunicación a las cuales estamos habituados nosotros.

Interpretaciones de la "secuencia del entierro"

Vamos a dar ejemplos de los problemas de interpretaciones de imágenes provenientes de la cultura moche, que nos van a preocupar más adelante, desde uno de nuestros universos sin la interposición de una reflexión crítica. El primer ejemplo es pertinente ya que no es una reflexión inmediata de una persona que sea completamente ajena al problema de interpretación de signos de otras sociedades, ni siquiera lo es frente al espacio ni el tiempo en el cual se ha producido imágenes en la cultura mochica. Lo que sí resulta visible

en la interpretación que el autor da de una secuencia de imágenes es que él pertenece a un espacio cultural particular en nuestro mundo, el de los Estados Unidos de fines del siglo XX. La secuencia de pinturas que comenta es reproducida por manos diversas en los valles de la costa norte peruana durante varios siglos sin mayor variación.

Escribe Anthony F. Aveni, un notable etnoastrónomo norteamericano, sobre una representación mochica conocida bajo el nombre de "Tema del entierro" lo siguiente:

> "In another (scene, JG), two pallbearers lower a sarcophagus into the ground via long ropes, while vultures peck apart the body of the doctor (who committed malpractice?) that caused the death of the lord" (Aveni 2000: 52).

Es cierto que el libro del cual proviene la cita no tiene como tema central los objetos mochica, sino los geoglifos de la cultura Nasca. Pero el tema es lo suficientemente cercano como para decir que geoglifos e imágenes moche son producidos por gente que se conocían mutuamente, que pertenecían a un espacio cultural interconectado desde hace varios milenios antes de la elaboración de las representaciones, coetáneos entonces e igualmente distantes frente al mundo de los EEUU a fines del siglo XX. Sin embargo, parece que la cita podría provenir de un medio de comunicación callejero de cada día en cualquier ciudad norteamericana de la época. Es tan particular que por una serie de detalles ya al observador europeo, asiático o también latinoamericano de nuestros días, le debe resultar extraña. Claro que es "ambientada" con cierto aire de barbarismo en los detalles. El "médico", supuestamente castigado por mala práctica, no tiene que pagar una multa cuantiosa, sino es expuesto a los buitres, el personaje enterrado por los cargadores de la funeraria es un "nobleman", pero podemos observar con excepción de los detalles exotizantes que el intérprete utiliza un fragmento "pautado" del universo de "crimen y castigo" de su sociedad para entender el fragmento de la sociedad ajena. Incluso "lo ajeno" es construido con la idea del barbarismo habitual a la manera de la sociedad del autor.

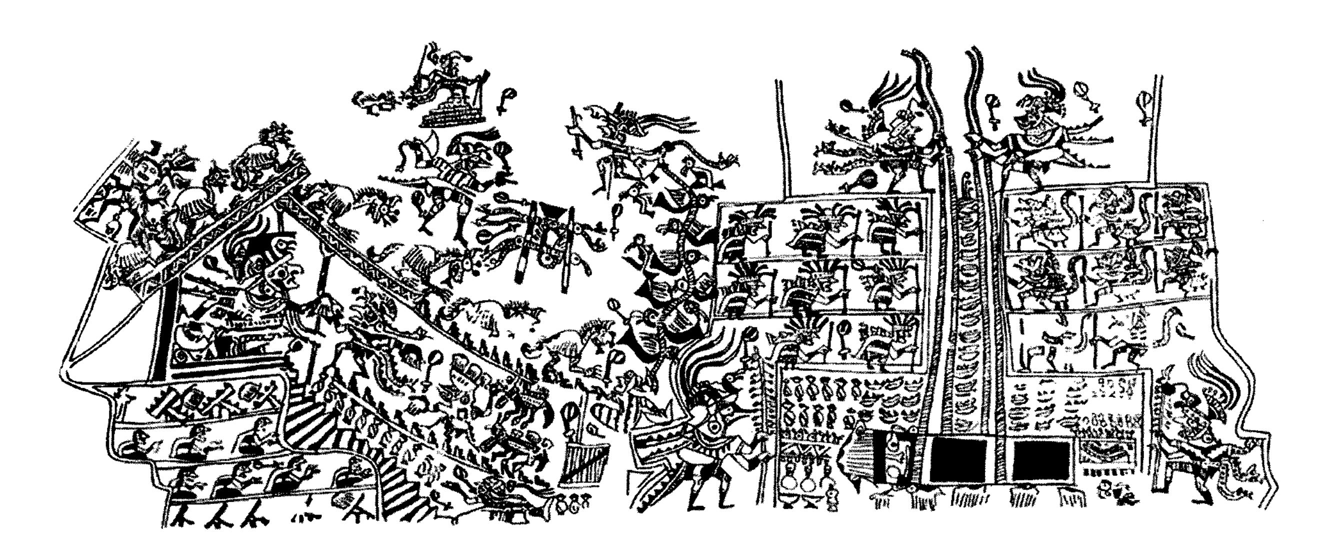


Fig. 12.1: Una versión del tema del entierro (redib. según Donnan y McClelland 1979: 16).

Si bien es cierto que el ejemplo es extremo en el sentido que por lo general el mundo académico es más cauteloso en sus proyecciones, es típico en el sentido que todos tendemos a hacer extrapolaciones de nuestro imaginario cuando tratamos de interpretar las emisiones producidas por los miembros de otras culturas. Pero a pesar de que el ejemplo tiene la calidad de una caricatura, muestra muy claramente la problemática.

He ahí una percepción específica. Probablemente el mismo autor no ofrecería con la misma ingenuidad la interpretación de un texto escrito en otra lengua con letras que no conoce. Es que estamos habituados a saber que hay lenguas diversas y que hay sistemas de escrituras diversas. Pero en nuestras culturas globalizadas hay frente a emisiones visuales, olfatorias, táctiles o también musicales, una idea de una intercomunicabilidad diferente a lo que pensamos en cuanto al lenguaje escrito o hablado. Estamos habituados por los medios de comunicación a pensar que un esquema visual, una imagen, una película o una secuencia musical son accesibles de una forma más directa o sin problema, una vez que se ha resuelto el problema de la lengua con subtítulos o una traducción simultánea.

A pesar de nuestros hábitos tenemos que ser conscientes de la alteridad de los universos de imágenes con los cuales nos confrontamos en el caso de las culturas andinas precolombinas. Tenemos que entender que se trata de una totalidad construida con reglas de una cultura que es ajena a las nuestras en la actualidad. La interpretación espontánea e ingenua de sus imágenes es una falacia. En otras palabras: para entender una imagen de una cultura precolombina tenemos que comprender su cosmovisión y la forma como los miembros de esta cultura seleccionaban ciertos aspectos de ésta para comunicarla en imágenes.

Antes de entrar con más profundidad en la temática hay que decir que Aveni en su interpretación no se encuentra solo. Donna McClelland y Christopher Donnan fueron los primeros que trataron de entender las secuencias de imágenes que ellos denominaron "Tema del entierro" (Burial Theme) a partir de seis botellas de asa estribo que habían registrado hasta 1979 –hoy se conoce más de veinte versiones (McClelland et alii 2007)–. Ellos entendieron que las representaciones en las botellas que Donna McClelland traspuso a una versión plana (roll out) se referirían a una serie de actividades, que subdividieron en cuatro:

> "Each of the six bottles in our sample depicts four distinct activities: burial, assembly, conch-shell transfer, and sacrifice. The key to separating the complete drawing into these four activities is the set of double lines found on each bottle. These double lines are consistently used to circumscribe the four activities, and their importance to understanding the overall depiction cannot be overemphasized" (Donnan y McClelland 1979: 6).

La observación de una subdivisión de los espacios enmarcados por líneas es correcta, quizás sea problemática la homologación de estos cuatro espacios con cuatro "actividades": "entierro", "asamblea", "entrega de *Strombus*" y "sacrificio".

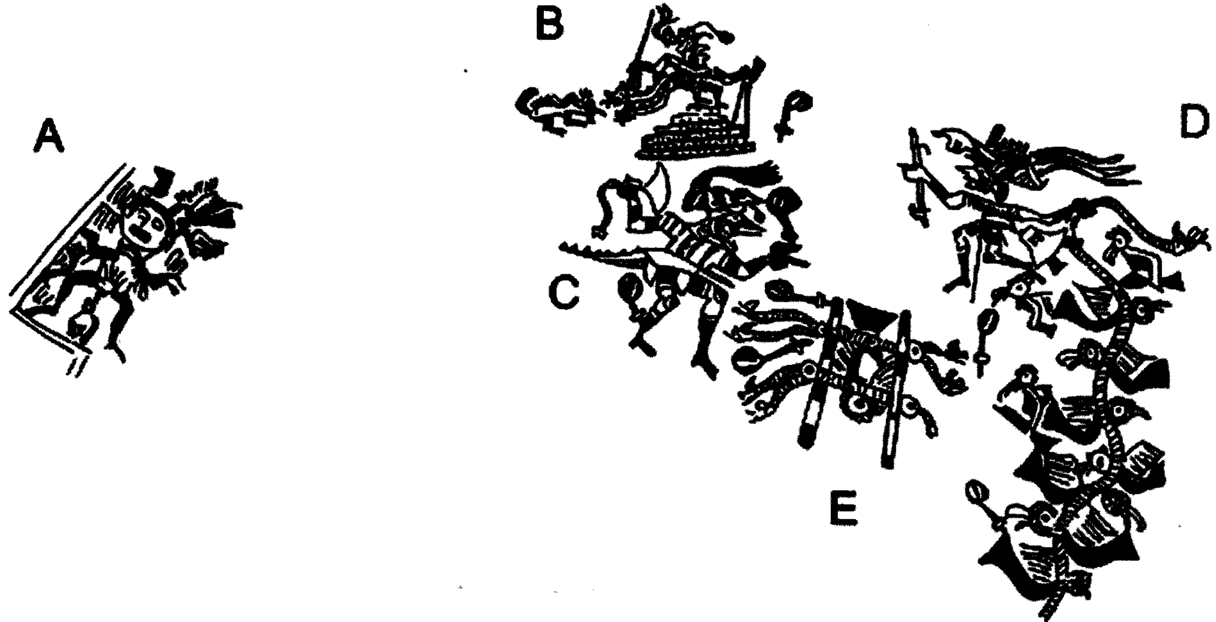


Fig. 12.2: El cuadrante "sacrificio" del tema del entierro de la figura 1 (redib. según Donnan y McClelland 1979: 16).

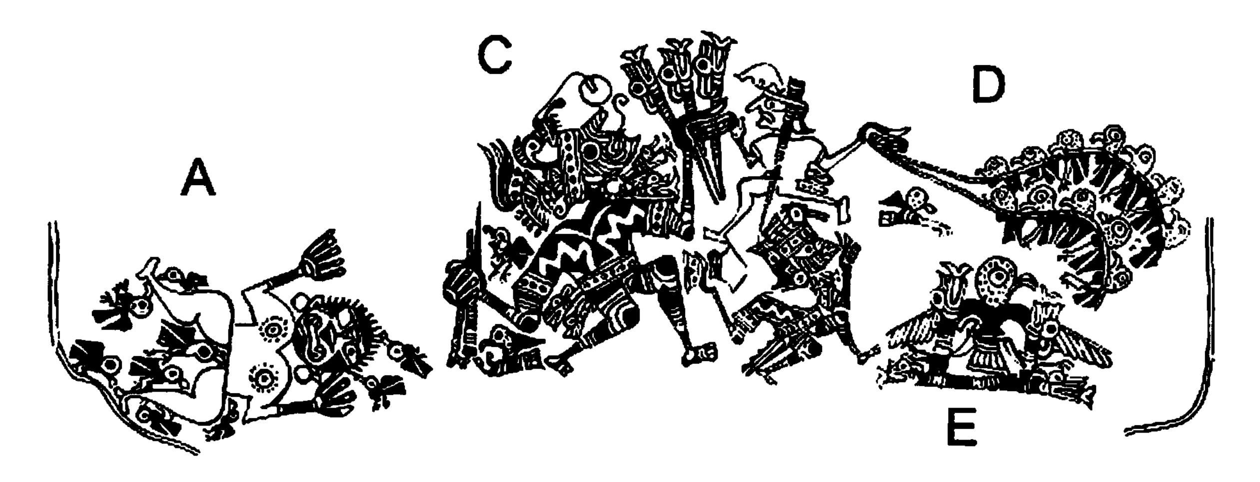


Fig. 12.3: El cuadrante "sacrificio" de otra versión del tema del entierro (redib. según Donnan y McClelland 1999: 16).

Cada uno de los espacios no puede ser reducido a una "actividad". Si observamos las trasposiciones de McClelland resulta claro que el espacio que ella ubica en la parte superior a la izquierda de la figura 12.1 (sacrificio), por ejemplo, contiene varias "actividades" diversas: en la figura 12.2 encontramos a los buitres que atacan al cuerpo de una mujer tuerta (A), hay un zorro que se comunica con el Dios Intermediador sobre una pirámide (B), está el ayudante Iguana armado que probablemente persigue a los buitres (C), hay una lanza de estólica antropomorfizada que arrastra con una soga a una cantidad de buitres (D) y finalmente hay un andamio invertido sobre el cual se está sacrificando a un buitre (E). La figura 12.3 del mismo cuadrante de otra versión del "tema del entierro" muestra casi los mismos elementos con la diferencia de que en esta versión no aparece la escena B con el zorro, en cambio en la escena C podemos ver al Dios Intermediador y su

ayudante Iguana y en E el andamio con el buitre no está invertido. Como los elementos contenidos en el cuadrante del "sacrificio" aparecen con ligeras variaciones en todas las versiones conocidas, la idea que los elementos contenidos en este espacio se puedan reducir a una "actividad" limita las posibilidades de comprensión.

Si bien Donnan y McClelland describen en acápites las variaciones de cada "actividad", en su interpretación regresan a las categorías generales (Donnan y McClelland 1979: 11):

> "It is difficult, if not impossible, to reconstruct the chronological sequence in which the four activities took place. There is, however, some evidence that burial was the most important activity".

Su afirmación de que el "entierro" fuera probablemente la actividad más importante, y que a éste seguiría la "asamblea", después la "entrega de *Strombus*" y finalmente el "sacrificio", la apoya con la observación de que en una de las botellas los monos sobre el asa estribo mirarían para el lado del entierro, y que la forma consecutiva de pintar los diversos "cuadrantes" corresponderían a esta secuencia. Esta aseveración está más documentada en su publicación de 1999 (Donnan y McClelland 1999: 166/67). Si los moche atribuyeron al lado de la botella en la cual se encontraban la "asamblea" y el "entierro" un significado central, esto no necesariamente significaría que los otros elementos presentes en los otros cuadrantes estarán ubicados temporalmente después de aquellas.

En su interpretación tentativa no ligan lo representado en las imágenes sobre las botellas con el resto de imágenes moche, sino tratan de crear un hilo narrativo a partir de la mención de un acápite (no lo citan) de la "Crónica Moralizada" de Antonio de la Calancha [1638] que habla sobre los médicos prehispánicos en la región de Pacasmayo.

> "...de ninguna ley se contentarán tanto los letores, como la tenían para sus médicos, que los Pacasmayos llamavan Oquetlupuc; uvo grandes médicos entre los Indios del Perú...Los de los llanos que curavan con sinples [ceremonias, JG], aplicando yervas, eran sumamente venerados, i con salarios que se davan del público erario, tenían onrosos privilegios; pero al que por descuydo, o ignorancia matava al enfermo, lo matavan a él a palos y a pedradas, i lo atavan al difunto con una soga, i enterrando al muerto, dejaban al médico sobre la sepultura, para que lo comiesen aves de rapiña..." (de la Calancha 1974: 1248).

La misma "Crónica Moralizada" en el mismo capítulo sobre las costumbres de los habitantes de Pacasmayo, menciona por lo menos dos otros grupos que se expondrían a los buitres:

> "...Tenían por deidad dos estrellas que llamavan Patá, que son las que llamamos Marías, i muchos destos Indios cuentan oy (i muchos quiza lo creen) que la estrella de en medio es un ladrón, i malhechor y facineroso, que la luna quiso castigar, i enbió las dos estrellas que lo llevasen asido (que eso quiere decir Patá) i lo entregaron a que se lo comiesen los buitres, que son estos gallinazos figurados en cuatro estrellas que están más abajo de las Marías..." (de la Calancha 1974: 1243).

"...Tenían vírgenes dedicadas a la Luna..., que llamavan Acllascas...La pena que su ley señalaba a éstas, si alguna perdía el valor, i desperdiciava la pureza, era congregar a los Indios, i a las Indias de la comarca en presencia de las otras escogidas, i aziendo señal que diesen alaridos, i a bueltas maldiciones despeñavan del cerro más alto a la India, i al sacrílego, dejándolo comer de aves, creyendo que se los llevaba el demonio..." (de la Calancha 1974: 1248).

Inspirados en la cita sobre los médicos de la "Crónica" Donnan y McClelland asumen que podría haber habido un caso de descuido de un médico con un personaje de gran importancia que habría dado origen a la secuencia de las imágenes en el "Tema del Entierro".

„The five representations of the Burial Theme, however, are so similar to one another as to suggest that all are representing the same specific occurrence, rather than a generalized practice. It is more likely that we are witnessing events associated with the burial of one extremely important individual. On the occurrence of his death and burial, a female, presumably a doctor held responsible for the death, was sacrificed and her body was consumed by carnivorous birds. These events were commemorated by elaborate representations in ceramic art" (Donnan y McClelland 1979: 12).

Ahí, visiblemente se origina "académicamente" la inspiración de Aveni. Lo curioso de esta culminación interpretativa del trabajo de Donnan y McClelland, que sí comparten un trasfondo cultural con el etnoastrónomo, es que ésta, como ya lo dijimos, crea un nexo entre las cuatro "actividades" postuladas y deja de lado cualquier análisis más pormenorizado de las imágenes complejas en las botellas. Omite también el hecho de que los autores en otra parte de su texto sí se muestran conscientes que el par de actores presentes en las cuatro "actividades", "Cara arrugada" (Wrinkle face) e "Iguana" están omnipresentes en un buen porcentaje de las imágenes mochica.

Hace poco Steve Bourget (2006) hizo un ensayo interpretativo del mismo conjunto de botellas, incluyendo las variantes que hoy superan por lo menos el número de veinte. Bourget es más cauteloso en el sentido que trata de encontrar una interpretación que busca relacionar las imágenes de la secuencia del entierro a la luz del conocimiento antropológico en general y otros aspectos de la arqueología e iconografía moche en particular. Sin embargo también su interpretación resulta problemática. El primer problema empieza con el hecho de que supone que el análisis formal de Donnan y McClelland haya sido correcto:

„I must hasten to say that their formal analysis as to the structure of this theme was, in my view, absolutely sound. There are clearly four distinct activities. I only wish to pick up the trail where they left it" (Bourget 2006: 191).

Para su intento de interpretación, sin embargo, cambia los nombres de las actividades:

"In line with the description offered by Donnan and McClelland, I will attempt to demonstrate that this sequential narrative could indeed be read in four activities:

first, the Awakening of the dead highranking individual (Assembly); second, the Exit from the funerary chamber (Burial); third, the deceased's Reinstatement in the afterworld (Conch Exchange); and fourth, the Sacrifice of a woman and the Capture of birds celebrating this reinstatement (Sacrifice)" (Bourget 2006: 191).

La argumentación acepta la idea de cuatro actividades, aunque Bourget las bautice con otros nombres de acuerdo a lo que quiere demostrar mediante su discurso, que tiene características particulares.

"It will be further argued that, to create the metaphysical transformation of this high-ranking individual from a dead corpse to a living individual, an elaborate concept of ritual inversion was employed throughout the narrative" (Bourget 2006: 191).

Por lo visto Bourget no está inspirado en la información de Antonio de la Calancha sobre las costumbres aplicadas en el caso del fallecimiento del paciente de un médico en la región de Pacasmayo, sino en la idea de una conversión metafísica del cuerpo de un fallecido en un individuo con vida en el reino de los muertos. En vista de sus trabajos sobre los sacrificios humanos en la Huaca de la Luna de Moche es un tema importante para él. La idea de la transformación metafísica es la que guía el rebautizo de las "actividades" de los cuatro cuadrantes de Donnan y McClelland como "Despertar" en vez de "Asamblea", "Salida de la cámara funeraria" en vez de "Entierro", "Reconstitución en el mundo de los muertos" en vez de "Entrega de *Strombus*" y finalmente acepta la idea de "Sacrificio" y la amplía por la "Captura de aves". Sin duda la idea de una transición del mundo de los vivos al de los muertos en una cultura que atribuye a ambos una especie de "vida" no es extraña para los mochica, quienes muestran en muchas imágenes y en sus mismos ritos mortuorios indicadores para asumir que ellos tenían tal creencia.

Si bien los escritos de Bourget tratan de reflejar los detalles del "Despertar", toda su argumentación está centrada en que los personajes a la izquierda y a la derecha en la estructura piramidal, incluyendo a "cara arrugada" e "Iguana", producen sonidos (Bourget 2006: 193). Lo mismo vale para la salida de la cámara funeraria. Observa correctamente que la posición de "cara arrugada" e "Iguana" en la tumba y en la superficie en todas las secuencias se invierte, pero no queda muy claro por qué asume, a contrario de Donnan y McClelland, que los dos estuvieran subiendo el sarcófago en vez de bajándolo (Bourget 2006: 194). Queda la inversión y la idea de Bourget que se tratara de una inversión postmortuoria en la subida del sarcófago. Con la misma lógica se podría asumir que la inversión se produciría al bajar el sarcófago. Pero como para Bourget el "Despertar" antecede a la "Salida" tiene que ver la inversión en ésta dirección. Hecha la conversión del individuo del sarcófago, este sería reinstituido en el cuadrante respectivo. Si bien Bourget aduce una serie de elementos que relacionarían al individuo que ocupa el templo con el muerto del sarcófago, la argumentación se basa ante todo en las características similares de las ofrendas presentes en ambos ambientes y no en las características del personaje. Este ocupante, al igual como "cara arrugada" o "Iguana", es identificable en una serie de otras representaciones pintadas. Sin embargo, Bourget no entra a una discusión sobre el

ocupante, y menos aun a una discusión acerca de por qué en algunas de las versiones del "Tema de entierro" encontramos a dos ocupantes en el templo sobre la pirámide (Bourget 2006: 200/01). La captura de los buitres también la ve como parte de la inversión que permearía toda la representación (Bourget 2006: 205) y así mismo el sacrificio de una mujer y el sacrificio del buitre (Bourget 2006). El autor no se muestra convencido que la idea del médico sacrificado de Donnan y McClelland sea correcta, ya que ve a la tuerta como una parte importante de toda la secuencia.

Con todo, su interpretación de la secuencia entre las actividades está más ligada a una idea de "inversión" después de la muerte. Pero la lógica de la composición no resulta evidente salvo si uno acepta el rebautizo de las "actividades" y se deja guiar por los nombres aplicados a los cuadrantes y por la idea de que el proceso de "recolocación de un fallecido en el mundo de los muertos" tenga los aspectos de inversión general que Bourget supone.

> "The first liminal phase (Liminal 1) would encompass the passage from the living state to the dead state of the individual. It would entail the preparation of the funerary offerings, the corpse, and the burial ground. A period of mourning might also be associated with this phase, although this aspect and the period preceding the burial as such can be suggested for Moche society only on the basis of representations depicting individuals carrying offerings or performing certain rituals.
>
> The second liminal phase (Liminal 2) would span the transition from the world of the dead to the afterworld. This liminal phase is somewhat trickier, as it suffices to acknowledge not only the transition leading to the new state of a given individual but also the reverse process of bringing back the person from death to a certain form of life in the afterlife. In this study, I have suggested that the Moche created different types of ritual inversion, which constitute the principal tools or devices used to represent and explain this process in the first case, ritual inversion is achieved by representing acts of inverted fertility performed by subjects from the world of the living and the world of the dead humans, eventual sacrificial victims, mutilated individuals, and skeletal beings. These sexual scenes are closely associated with the funerary rituals, and some of these sexual acts may have been performed by selected people during the mourning period. In a number of cases, funerary paraphernalia and burials are represented alongside scenes of anal copulation and masturbation. These sexual acts contrast with the scenes of vaginal copulation exclusively performed by subjects directly associated with the afterworld: Wrinkle Face, sacrificial victim, vampire bat, and fox. Certain animal species intimately related to funerary and sacrificial rituals -or to fertility as a whole- are also included in this group: llamas, rodents, and toads" (Bourget 2006: 234).

Vemos que el texto explicativo de Bourget trata de entender la secuencia del "entierro" como un texto de "resurrección" en el contexto de su comprensión mayor del significado de la cosmología mochica. Es una hipótesis. Habría que enfrentarla con otras hipótesis para juzgar cuál de ellas es más coherente en sí y cuál de ellas coincide con los elementos de la vida y de la muerte mochica presentes en los contextos arqueológicos e iconográficos.

Ahora, es cierto que no conocemos la idea que los moche se hacían de su mundo y tampoco estamos familiarizados con la selectividad que tenían para trasmitir imágenes. Esto es un problema semejante al de comprender un texto escrito en una lengua desconocida en caracteres igualmente desconocidos. Lo que sí conocemos son ciertos contextos. Sabemos por la arqueología mucho de su cultura material, y conocemos por la etnohistoria y la antropología contextos culturales emparentados. Y disponemos por la antropología comparada de un gran número de formas en las cuales los miembros de sociedades diversas han desarrollado concepciones del mundo, cómo las han utilizado para organizar su vida en ambientes concretos, y cómo estas formas se han desarrollado en el tiempo.

Se puede argumentar que estos son contextos débiles y es fácil mostrar que no tenemos seguridad alguna de que estos contextos sean lo suficientemente válidos como para formular certezas en cuanto a la interpretación de los materiales que están a nuestra disposición. En este sentido todo trabajo interpretativo no puede ser otra cosa que la formulación de hipótesis sobre los significados de los materiales con los cuales trabajamos. Siendo hipótesis no tenemos ninguna posibilidad de verificarlas absolutamente. Hay algunos procedimientos con los cuales podemos trabajar para llegar a niveles superiores de seguridad. La primera regla es que hay que seguir una regla de coherencia. Suponemos a partir de la antropología comparativa que las cosmologías o las formas de interpretación del mundo en las sociedades guardan cierta coherencia. En este sentido las interpretaciones que hallamos deberían ser válidas para todo el universo de imágenes que investigamos, y no solamente una parte. Dicho en otras palabras: cuando establecemos una regla de interpretación, ésta tiene que ser válida para todos los objetos provenientes de la misma cultura, o tenemos que circunscribir las razones por las cuales una regla vale únicamente para una parte limitada de nuestro universo. Esta primera regla tiene una consecuencia necesaria: debemos tener una base amplia de partida. Esto no es problemático en el caso de los moche porque hay un número considerable de piezas en las colecciones de los museos, como hemos visto para el caso de la secuencia del "entierro", que es un conjunto de escenas muy complejo (McClelland et alii 2007: 97-112).



Fig. 12.4: La versión del tema del entierro discutido en representación plana (colección privada) (dib. Golte).

Queremos mostrar con el caso de una botella que depicta la misma temática (figura 12.4) una forma de interpretar la construcción del sentido en la imagen, que ha resultado útil y coherente en el caso de una gran cantidad de imágenes moche, y que por cierto está inspirada en nuestros conocimientos de otras culturas andinas coetáneas y posteriores a los moche hasta el presente. El ejemplar discutido pertenece a una colección particular. Todas las versiones del "tema del entierro" conocidas son pintadas sobre botellas de "asa estribo". Esta forma de vasija es bastante frecuente en la alfarería mochica, pero todas las colecciones muestran que es una de una serie de formas recurrentes. Así que la primera hipótesis que surge es que las botellas de "asa estribo" no son simplemente un fondo sobre el cual se expone una pintura, sino que se trata de un objeto que se utiliza de una forma pautada en la construcción de sentido. Hemos expuesto en el capítulo 5 un esquema de la construcción de significados sobre este tipo de botellas. Lo añadimos aquí nuevamente en la figura 12.5 porque resulta importante en este contexto.

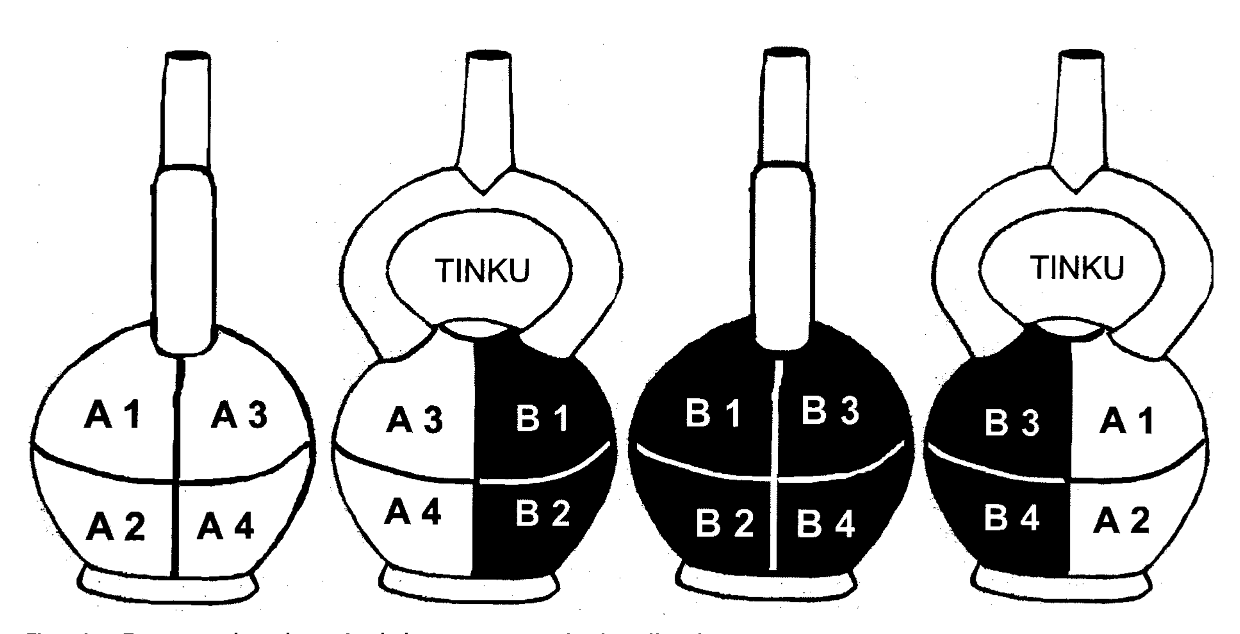


Fig. 12.5: Esquema de utilización de los espacios en las botellas de "asa estribo" (dib. Golte).

Si es cierta esta hipótesis sobre la construcción de sentido en pares opuestos y complementarios, el hecho que se desarrolle una imagen plana de lo pintado en la superficie, como se hace habitualmente en la interpretación de la iconografía mochica (fig. 12.1) de acuerdo a nuestro esquema de ver y reproducir pinturas, sería un error metodológico etnocéntrico.

Veamos por lo tanto imágenes de la botella en discusión (figs. 12.6, 12.7, 12.8 y 12.9). La pintura en esta botella no se encuentra solamente en la esfera visible, sino también en su base, lo que hace más compleja la construcción que la expresada en la figura 12.5, pero no la invalida, como veremos. Es que así se produce una primera oposición entre la superficie vista de arriba (figura 12.6) y la base de la botella (figura 12.7). Es que todas las acciones que se pueden observar en la figura 12.6 acontecen en la superficie terrestre. Se trata de una tuerta picoteada por unos buitres en el desierto (arriba-derecha) y

la Divinidad Intermediadora con su ayudante que persigue a los buitres y los sacrifica (arriba-izquierda). En la parte inferior de la figura 12.6 observamos a dos seres con unas sogas que hacen bajar un sarcófago a una tumba. A la izquierda aparece nuevamente la Divinidad Intermediadora (emparentada con la Divinidad Diurna que pertenece a un linaje de felinos), a la derecha su ayudante Iguana, emparentado paternalmente con un cóndor. La oposición entre los dos es de rango. En la base de la botella (figura 12.7) observamos a la Divinidad Búho, que pertenece al mundo de abajo.



Fig. 12.6: La botella vista de arriba (dib. Golte).

Fig. 12.7: La pintura en la base de la botella (dib. Golte).

Si observamos los frentes A y C de la botella (figura 12.8) vemos que las dos esferas están subdivididas en cuatro campos. Por un lado se da también una división entre arriba y abajo. Por el lado A vemos a la tuerta devorada por los buitres, la persecución de ellos, y el Dios Intermediador con su ayudante, que bajan el sarcófago con sogas a una tumba en el interior de una pirámide en el lado C. Parece que los personajes en las gradas de la pirámide, a la izquierda sacerdotisas con la indumentaria de la Divinidad del mundo de abajo, a la derecha animales antropomorfos asociados con la Divinidad Diurna –ambos grupos con palos de plantar–, deberían ubicarse ya en el mundo de abajo.

Lo mismo vale para el sarcófago y las ofrendas en la tumba por la parte inferior del lado C y una ofrenda de caracoles *Strombus* del ayudante Iguana a la Divinidad Búho sentada en un templo sobre una pirámide. También en la parte inferior del lado A hay una subdivisión. A la izquierda encontramos al Búho nocturno masculino, a la derecha a la Divinidad Lunar (femenina).

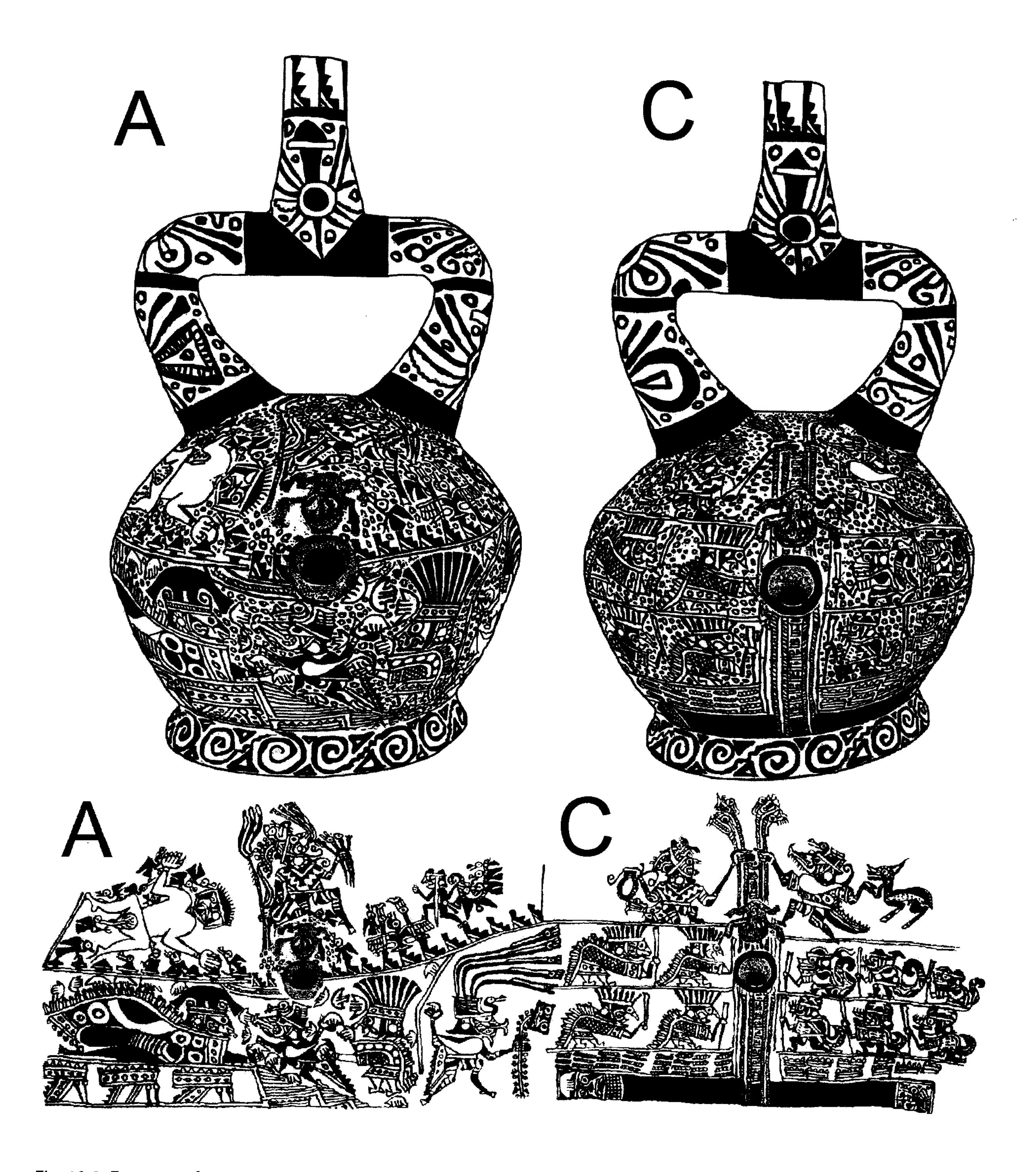


Fig. 12.8: Frente A y frente C de la botella (dib. Golte).

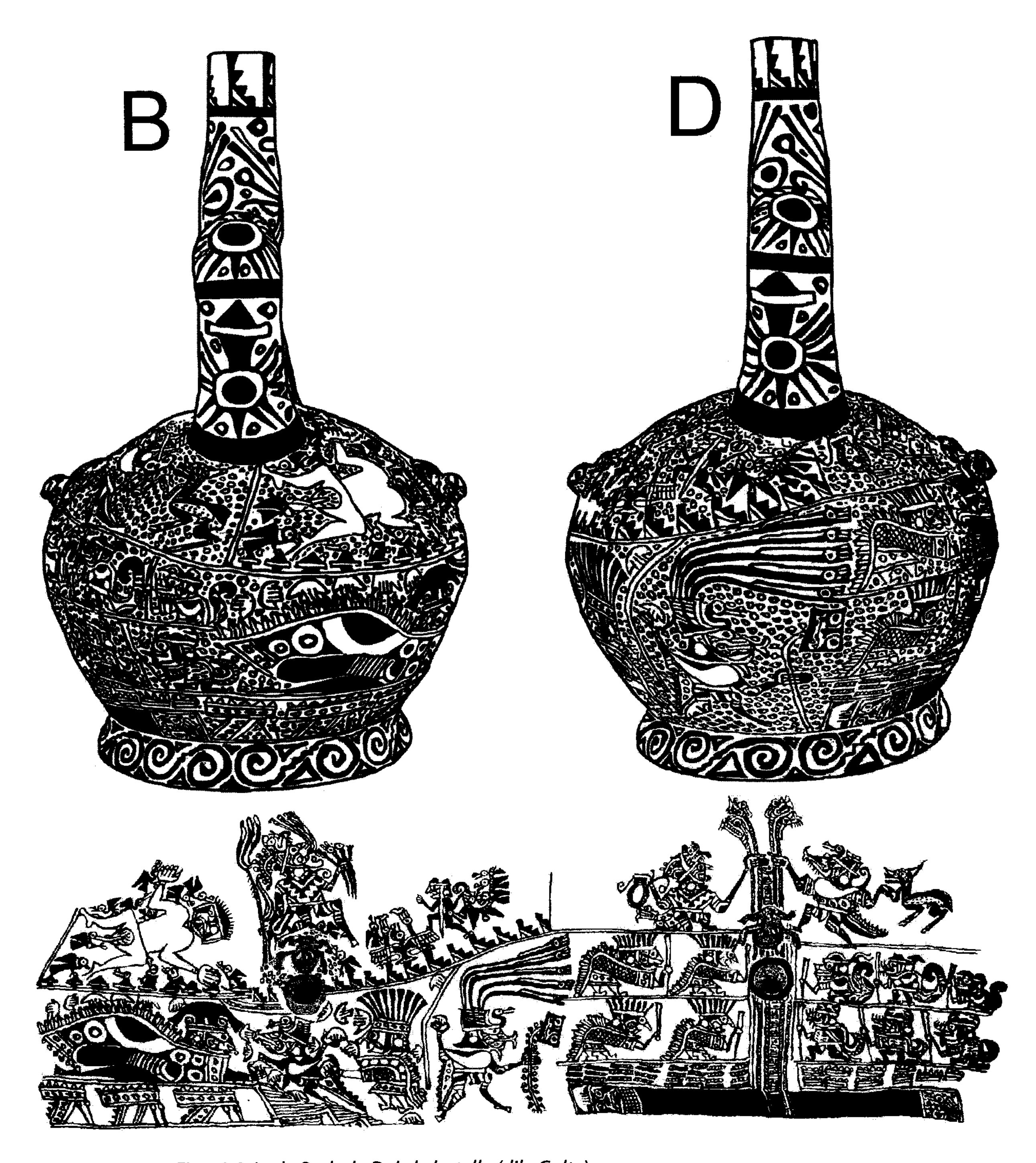


Fig. 12.9: Lado B y lado D de la botella (dib. Golte).

Cuando observamos las caras B y D de los lados, y nos abstraemos del hecho que el pintor no ha separado las dos semiesferas con una línea recta, observamos nuevamente un juego de oposiciones. En la parte superior del lado B encontramos a la izquierda al ayudante Iguana con una ofrenda mortuoria para el personaje del sarcófago, una llama negra, mientras por el lado derecho superior los buitres están devorando a la tuerta. La parte superior del lado B está dividida entre el sacrificio de los buitres a la izquierda, y la Divinidad Intermediadora a la derecha. En la parte inferior del lado B se encuentra la

frontera entre los animales diurnos sobre las gradas de la pirámide mortuoria y el sarcófago a la izquierda, el Búho nocturno sobre la pirámide a la derecha. En la parte inferior del lado D se halla a la izquierda el ayudante Iguana que recibe al sarcófago con un palo con sonajas. En el lado inferior derecho de D hallamos las sacerdotisas de la Divinidad del Mundo de Abajo y la cabecera del sarcófago que ostenta un caracol *Strombus* enorme en la cabeza. Quizás valga la pena anotar que las líneas dobles observadas por Donnan y McClelland aparecen especialmente entre los hemisferios de arriba y de abajo y también separan las imágenes de los dos frentes.

Por razones que exponemos más adelante hay que insistir en las oposiciones complementarias alrededor del sarcófago. En la cabecera, ya lo hemos visto, encontramos un caracol *Strombus*, en el pie del sarcófago se encuentra un buitre. Incluso en las ofrendas menores encima del sarcófago hay ofrendas de maní, asociadas con el mundo de abajo, y a la derecha platos con comida, que bajan del mundo de arriba entre las sogas.

Ya dijimos que el encuentro de contrarios complementarios de arriba y de abajo (*tinku*) genera líquido en el interior del cuerpo esférico. Signo de esta generación del líquido entre los opuestos son las dos aberturas, frente a las cuales se sitúan unas ranas, en el cruce de todas las oposiciones de la cara A y de la cara C, pero también el asa estribo que junta los lados B y D. Ya parece redundante señalar que el pie de la botella muestra no solamente signos de "S", como también pirámides de pie y pirámides invertidas.

Con todo parece visible que la construcción del sentido en la pintura de la botella de asa estribo debe se comprendida en su exposición esférica, y no en la transposición a un plano bidimensional.

Hasta ahí el análisis está a nivel del ordenamiento cosmológico, y aún no hemos entrado a una idea sobre la organización de las imágenes en un sentido narrativo. Es de suponer que no todo lo que se ve en la superficie de la botella acontece al mismo tiempo. El indicador más claro de ello es la aparición de los mismos personajes en varias de las escenas, de las cuales se compone la pintura. El Dios Intermediador aparece repetidas veces, como también su ayudante Iguana. Es decir, en casi todos los espacios delimitados por Donnan y McClelland actúan el Dios Intermediador y su ayudante Iguana. Este hecho de por sí basta para afirmar que debe haber una secuencia entre las imágenes. Y debe significar también, ya que ambos personajes son omnipresentes en el corpus iconográfico mochica, que los hechos se referirán al mismo universo y que las acciones descritas en la botella no se podrían desligar del resto de acciones de estos personajes. Lo mismo vale para el ocupante del templo.

Para ello nos parece de una importancia central que en algunos de los sarcófagos la máscara que cubre su parte superior, al igual como el personaje femenino devorado por los buitres, sea "tuerta". Quizás habría que relativizar el concepto "tuerto". Para los moche muchos de los personajes relacionados con el mundo de abajo son ciegos y se podría asumir que ceguera en la superficie significa capacidad de ver en el mundo de abajo. Ser "tuerto" entonces podría tener otro sentido del que tiene para nosotros. No sería carente

de vista en un ojo, sino poder ver con un ojo en el mundo de arriba y poder mirar con el otro en el mundo de abajo.

Con todo, el hecho de que la mujer en el desierto en casi todas las versiones que conocemos es mostrada como "tuerta" y que su condición de ser devorada por los buitres conduzca a las Divinidades centrales del panteón moche a actuar persiguiendo a los buitres para atarlos y sacrificarlos, hace suponer que sea, a pesar de su condición, un personaje de importancia (figuras 12.1-12.4, 12.6, 12.8, 12.13). Si vemos que las mismas Divinidades dan sepultura a una persona muerta que también aparece como tuerta, y que la reciben en el reino de los muertos, hace pensar que la "tuerta del desierto" podría ser la "tuerta de la tumba". El detalle que se haya depositado en su tumba en todas sus representaciones por lo menos uno, y otras veces dos buitres, crea una relación adicional entre los dos personajes. Si suponemos que la tuerta en el desierto y la persona en el sarcófago son idénticas, tendríamos que asumir que la ocupante de la tumba es femenina (figura 12.10).

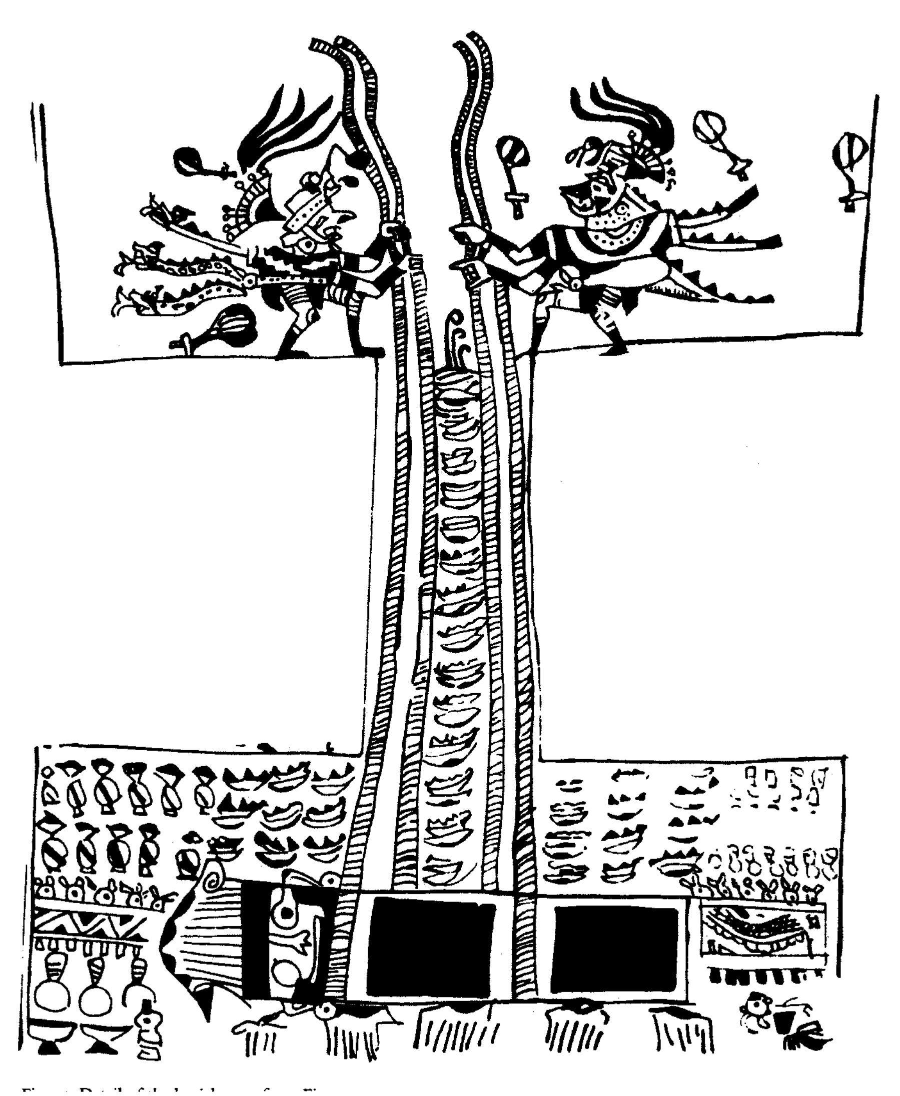


Fig. 12.10: Detalle de la "tuerta" en la tumba del "tema del entierro" de la figura 12.1 (redib. según Donnan y McClelland 1979: 16).

Esto plantearía la pregunta por la identidad de la "tuerta". Por todo lo que se ve, se trata de una narración mítica y no un acontecimiento policial de nuestros días. Tenemos elementos suficientes, incluso en este conjunto de escenas, para suponer que la "tuerta" debe ser un personaje mítico de alto rango. Es mujer y es trasladada al mundo de abajo, al mundo de los muertos, al mundo de la oscuridad. Suponemos que se trata de la Divinidad femenina de la Tierra, es decir en los conceptos de hoy la *pachamama*. Esto no solo conduciría a las sacerdotisas del mundo de abajo y a los animales del mundo de arriba a presentarse en su entierro con palos de plantar, sino también sería una pista para com-

prender el porqué es tuerta. Con un ojo puede ver en la superficie de la tierra, con el otro puede "ver" en el mundo de los muertos.

Nosotros argüimos en 1994 (Golte 1994: 50ss) a partir de una secuencia lógica. La serie empezaría con la tuerta desnuda expuesta a los buitres en el desierto, seguiría con el aviso del zorro a la Divinidad F, la persecución de los buitres y su atadura, el sacrificio de un buitre. De ahí pasaría al entierro del sarcófago por el Dios F y su ayudante Iguana, en presencia de los animales y las sacerdotisas de la luna, agrupadas los primeros a la derecha, las segundas a la izquierda sobre las gradas de la pirámide. A esto seguiría un ritual de recibimiento del sarcófago con la Divinidad F a la derecha y la Iguana J a la izquierda, ambos con bastones de sonajas. Y finalmente habría una escena posterior de entrega de caracoles *Strombus* a una Divinidad masculina y nocturna.

Lo primero que hay que observar es que no todas las versiones muestran la serie completa. Por otro lado hay que tomar en cuenta que en varias subescenas, pero especialmente en la escena final, hay una variación mayor de los actores, no del receptor, sí de los que entregan los caracoles *Strombus* al personaje. Vamos a comentar brevemente las versiones más fácilmente accesibles.

En cuanto al proceso de diseño la primera (figura 12.1) es ampliamente comentada por Donnan y McClelland (1999: 166s). Es en muchos aspectos la versión más completa, lo que quizás se deba al hecho de que el cuerpo de la vasija que sirve de base para la pintura es excepcionalmente alto. Como en todas las secuencias muestra a la tuerta muerta atacada por los buitres en el desierto. Como en esta imagen, también en todas las otras representaciones uno de ellos ataca con su pico el sexo prominente de ella. Un segundo grupo de escenas menores en la misma cara de la vasija, hacia la derecha, reúne al Dios Intermediador F sobre una pirámide al cual se le acerca un zorro como si estuviera dándole aviso sobre lo acontecido. El rol del zorro en el aviso le es muy propio porque aparece como un animal que deambula entre el mundo nocturno y el diurno. Pasa en la figura 12.1 a que el ayudante Iguana (J) y una lanza antropomorfa persigan y aten a los buitres. En la mayoría de las otras versiones la Divinidad F y la lanza antropomorfa asumen esta tarea. Seguiría el sacrificio de uno de los buitres en un andamio especial. Esta escena aparece como un inserto invertido en la secuencia. La simpleza de la pintura en este detalle es repetida en casi todas las otras versiones, salvo una (Donnan y McClelland 1979: 20) en la cual el andamio se encuentra en una pirámide escalonada y delante de ella dos recipientes con ofrendas y alrededor varios buitres sentados en actitud de adoración.

Hay una vasija en el Museo Larco que abre algo más la posibilidad de entender las circunstancias de la muerte de la tuerta (figura 12.11). En esta representación, en la cual la mujer es marcadamente tuerta, aparece también una pareja con las manos en alto atada a un poste. A los atados se ha sacado la piel de la cara y parece que lo mismo ha acontecido a la tuerta devorada por buitres. El estilo del "peinado" se asemeja al de las tuertas de las composiciones complejas, en las cuales solo hay una versión en la cual la tuerta aparece con trenzas, y parece probable que se presente el mismo personaje. Si bien crea un contexto, el de una pareja castigada, también crea una incógnita, ya que la

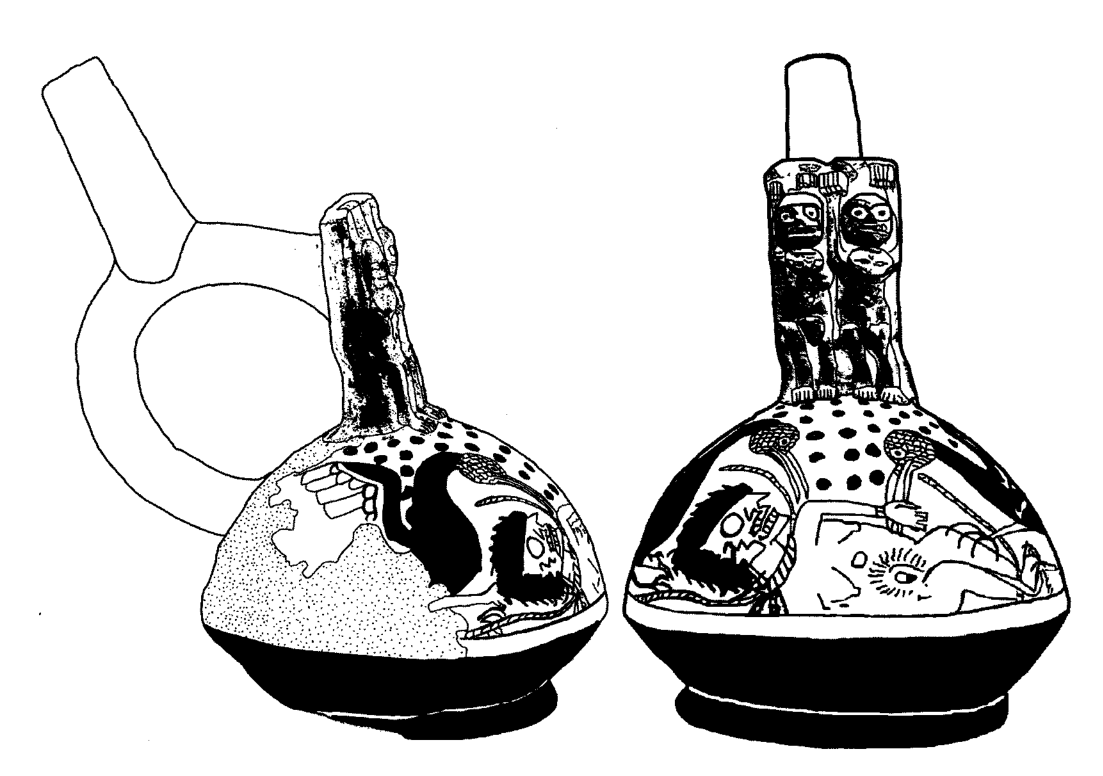


Fig. 12.11: Una "tuerta" devorada por buitres en el contexto de castigo o sacrificio de parejas (ML004331) (dib. Golte).

mujer tuerta, que además parece atada o estrangulada con una soga, aparece sola; y si la muerte se da a mujeres en contextos de "pareja", ¿cual sería la pareja en este caso?.

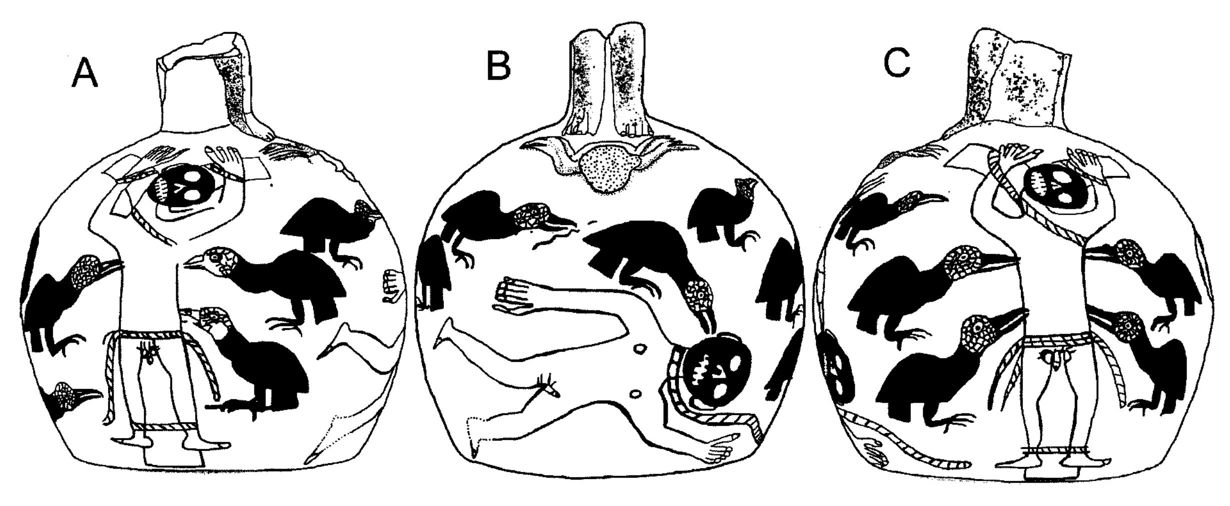


Fig. 12.12: Hombres devorados por buitres en el contexto de castigos o sacrificios (ML001475) (dib. Golte).

También hay representaciones de hombres devorados por buitres en este contexto (figura 12.12). Si bien la botella de asa estribo lateral del Museo Larco es incompleta, permite discutir la particularidad de las representaciones de la tuerta en el desierto. En la vasija al parecer había una imagen esculturada de un tronco de algarrobo (*Prosopis juliflora*) con una bifurcación en la parte superior, con un hombre amarrado, juzgando por otras piezas

parecidas. En una pieza del Museo Larco que muestra una escena de este tipo un buitre está picoteando el ojo del hombre (ML001478). Al frente de este tronco incompleto en la figura 12.12 había una escultura de una rana, de la cual solamente quedan las extremidades traseras. Lo que se puede observar bien en la pintura sobre el cuerpo globular de la vasija son dos hombres, atados a troncos de algarrobo en las posiciones laterales y otro echado en la vista frontal. Todos ellos son el blanco de gallinazos. Al parecer a ellos se les arrancó la piel de la cara. Si bien en los personajes distintos están claramente expuestos los genitales, parece que los gallinazos no muestran un interés especial por ellos, como es el caso con todas las imágenes de la "tuerta" en el desierto. Viendo esto la idea que esta fijación en los genitales corresponda a la forma natural habitual de devorar un cadáver por los buitres, la cual los moche hubieran aprovechado en sus rituales, como lo supone Bourget (2006: 201ss.), al parecer no es compartida por los pintores moche, que en el caso de la figura 12.12 muestran para los sacrificados masculinos ningún indicio de una tal preferencia. No se quiere discutir si los gallinazos tienen, como afirma Bourget en el contexto de la "tuerta" en el desierto, un comportamiento natural que los conduciría a atacar los cuerpos de muertos o gente moribunda por los ojos o por los genitales, sino si la insistencia de los moche en todas las versiones del "entierro" en que los buitres son mostrados picoteando el sexo de la "tuerta" (figura 12.13), tiene un componente cultural, una construcción de significado mitológico, como discutiremos más adelante.



Fig. 12.13: Pedazo de ceramio hallado en la Huaca Fachó de Lambayeque en el cual se aprecia cómo los buitres atacan el sexo de la tuerta (dib. Golte según foto en McClelland et alii 2007: 102).



Fig. 12.14: Caza y sacrificio de los buitres por la Divinidad Intermediadora y su ayudante Iguana (Museo Larco, Lima, ML003115) (dib. Golte).

También la persecución, la atadura y la entrega de los buitres por el Dios Intermediador y su ayudante Iguana a una Divinidad que en su tocado se asemeja a la Divinidad del Mundo de Abajo en el templo aparece como escena en una vasija del mismo Museo Larco (figura 12.14). El destinatario del sacrificio se encuentra sobre una pirámide circular, adornada con olas de agua y además tiene a sus pies otro buitre suelto que está comiendo de un plato. Todos estos detalles lo sitúan claramente en el mundo nocturno, húmedo, de abajo. Esto explicaría el porqué del andamio del buitre sacrificado en las figuras 12.1 y 12.2 es invertido, apuntando al templo que está en la parte baja de la vasija. También explicaría por qué en una versión el buitre sacrificado aparece en una pirámide con otros buitres adorantes (Donnan y McClelland 1979: 20). Parece que en un mundo de oposiciones binarias complementarias efectivamente hay un juego de inversiones, como bien entendió Bourget (2006).

El acto siguiente se realiza en la cara opuesta de la vasija, y por lo general hay una línea divisoria que separa los precedentes del que sigue. En la parte superior de la vasija el ayudante Iguana (J) y el Dios Intermediador (F) bajan el sarcófago con unas sogas a la tumba. En casi todas las escenas F y J no solo están rodeados de estrellas, sino también de signos de "S" invertidas y caracoles *Strombus* cuando realizan este acto. La Iguana en muchas de las escenas trae una llama manchada o negra con una soga, y en varias escenas la Divinidad Intermediadora es acompañada por su perro manchado. Como demuestra McClelland (1999:166), esta escena de la bajada, incluyendo el sarcófago, las ofrendas, el *Strombus* encima de la cabeza del sarcófago y un buitre en sus pies, fueron pintados en un bloque al principio (figura 12.10). Si nuestra interpretación es correcta, efectivamente sería la escena más importante porque es el acto de relacionar el mundo de arriba diurno, representado por el Dios Intermediador y la Iguana, con el mundo de abajo, representado por la muerta en el sarcófago con el *Strombus* gigante en su cabeza y el ave carroñero a sus pies. Estas son las circunstancias de convertir a la muerta en la Divinidad femenina del Mundo Subterráneo y Nocturno. Indudablemente este acto en una sociedad de agricultores tiene una importancia central.

En una de las representaciones, desgraciadamente incompleta, en lugar de la Iguana J aparece un ave marina antropomorfizada que baja el sarcófago a la tumba. Su presencia ampliaría el significado ya que el ave representa al mundo húmedo de arriba (McClelland et alii 2007: 109).

Un problema son los signos que se encuentran entre las cuatro sogas por las cuales se baja el ataúd. Por la forma de transposición de McClelland estos aparecen como algo que emana del sarcófago y se dirige hacia el exterior. Esto probablemente no es la idea de los autores de las pinturas. Por un lado hay que ver que las sogas son vistas en una serie de versiones como culebras con sus fauces dirigidas hacia el exterior. De ahí parece más cercana la idea de que la tierra podría recibir algo del exterior que la de que de ella emanaría algo hacia el exterior, como supone Bourget. Un argumento de él a favor de su hipótesis es que en la parte superior del espacio entre las sogas en la figura 12.10 hay algo como una semilla en brote. Es que este detalle se da solo en esta versión del entierro. Pero la explicación podría ser otra que la aducida por Bourget (2006: 196). Es que el plato

que parece brotar está exactamente en el límite entre la superficie y el mundo de abajo. Si la "tuerta" en el sarcófago es una Divnidad de la Tierra esto explicaría el hecho que el límite es procreativo. A esto se agrega que F y J lleven ofrendas y que los círculos que en las transposiciones aparecen solo entre los extremos de las sogas en realidad estén distribuidos sobre toda la superficie del ceramio. Ahora, si además observamos en todos los casos que los objetos que aparecen entre las sogas corresponden en su forma a los objetos que acompañan al sarcófago como ofrendas, incluyendo grandes botellones para el almacenamiento de líquidos, parece más probable que los objetos entre las sogas entren a la tumba como elementos que permiten la vida ulterior de la tuerta, convertida en Divinidad Subterránea.

En la misma cara de la vasija, pero pintados posteriormente, por ambos lados del enterramiento central se encuentra una pirámide mortuoria de tres escalones. Por el lado derecho aparecen en todas las variantes animales o animales antropomorfizadas. En el caso de la primera versión, juzgando por las colas relativamente largas, se trataría de felinos antropomorfizados, cada uno sosteniendo un palo de plantar. En otras variantes encontramos perros y venados en la misma posición. Todos estos animales frecuentemente aparecen asociados al mundo diurno de arriba; por ejemplo en la "Rebelión de los objetos" ayudan a la Divinidad Diurna de arriba a vencer a los objetos sublevados. Este acto finalmente da paso a que ésta regrese al cielo. En las gradas a la izquierda encontramos sacerdotisas de la Divinidad Lunar, también con palos de plantar, por lo general tres en cada uno de los tres escalones.

El problema es cómo explicar la presencia de estos actores en el ordenamiento que es muy pautado y repetido en todas las representaciones de una manera prominente (La mayoría de las versiones se encuentra en McClelland et alii 2007: 97-113). Entendiendo a la tuerta como la Divinidad de la Tierra Húmeda relacionada parentalmente con el Dios Diurno, su intervención en toda la secuencia tendría su explicación por su cercanía parental. En la misma lógica tendríamos que asumir que hay una relación parental con los dos grupos que aparecen en las gradas de la pirámide mortuoria. Asumimos como hipótesis que la Divinidad Lunar está parentalmente ligada con la tuerta por el lado paterno, que sería una Divinidad masculina Subterránea. Esto explicaría la presencia de sus representantes en las gradas. Y tendríamos que asumir que también debería estar emparentada por el lado materno con la Divinidad Diurna que se relaciona con los felinos, perros y venados, lo que explicaría su presencia en las gradas a la derecha. También la Divinidad Intermediadora parece emparentada con ambos grupos, pero sería maternalmente con la Divinidad Subterránea, por las culebras en su cinturón, y paternalmente con la Divinidad Diurna, por el felino en su tocado.

Habría una cierta confirmación de esta hipótesis por la posición consistente de la Divinidad Intermediadora, con el felino en su tocado, por el lado de los animales en el mismo rito de pasaje al lado derecho del sarcófago, y la Iguana, con el cóndor en su tocado, más relacionado con el mundo de los muertos, por el lado de las sacerdotizas. Ambos manejan los palos de sonajas que se conoce como usual en los ritos de transición en el reino de los muertos (véase cap. 7). La Iguana en algunas imágenes, al igual que en la vasija, la

que seguiremos discutiendo (figura 12.9-D), tiene una efigie de la Divinidad femenina Subterránea al final de su bastón sonajero. Es decir, en la posición de ambos, comparándolo con la posición que tienen en la cima de la pirámide, el orden está invertido. Esta inversión en la posición, propia del mundo de los muertos, se da en todos los ejemplares que muestran estos personajes, aunque no todos los ejemplares ostenten a ambos.



Fig. 12.15: La Divinidad Lunar sustituyendo a la Divinidad Intermediadora en la recepción del sarcófago de la "tuerta" (Donnan y McClelland 1979: 25) (redib. Golte).

Hay por lo menos dos escenas en las cuales la Divinidad Intermediadora con el bastón de sonajas es sustituida por otros seres. En un caso es un animal felino diurno con el mismo tocado que el del Dios Intermediador (figura 12.16), lo que sería consistente con el hecho de que los animales diurnos en la pirámide mortuoria están ubicados por este lado, además se podría entender como un sustituto adecuado para la Divinidad que lleva el mismo felino en su tocado. La otra versión inusual parece proceder de la misma mano (Donnan y McClelland 1979: 276/7). Desgraciadamente ha sido publicada solo en dos dibujos fragmentarios por Donnan y McClelland (figura 12.15). El personaje que sustituye ahí al Dios Intermediador es la misma Divinidad Lunar femenina acompañada con signos de "S" y casi idéntica a la misma Divinidad que en otra versión del tema entrega el *Strombus* a la Divinidad en el templo, que según McClelland habría sido pintada de la misma mano (figura 12.16). Su aparición en esta posición es algo sorprendente, pero al mismo tiempo no carece de lógica, ya que la Divinidad Lunar es un ser que cambia en ciertas épocas del lado nocturno al lado diurno.

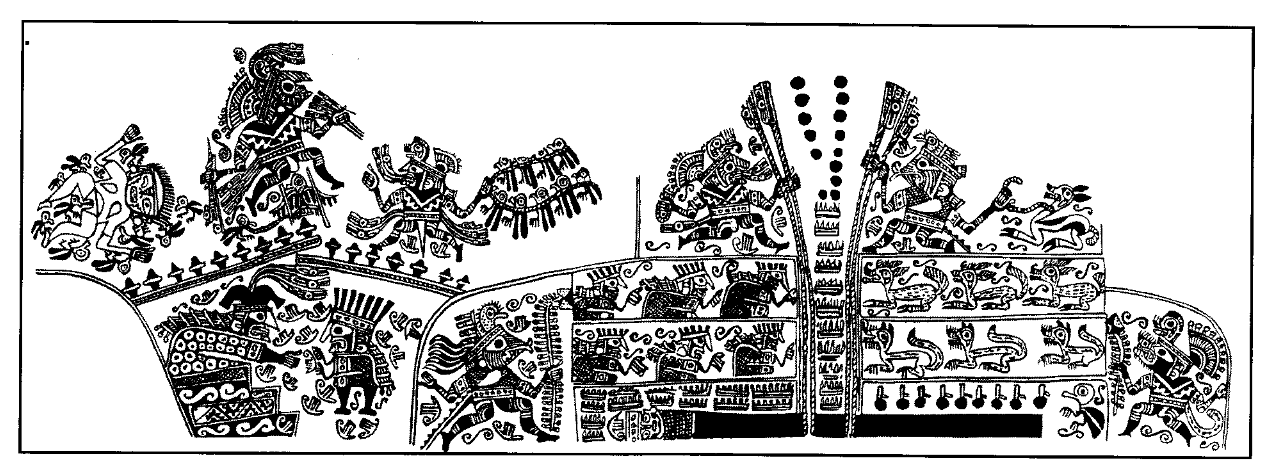


Fig. 12.16: La Divinidad Lunar sustituyendo a la Divinidad Intermediadora en la entrega de los Strombus *a la Divinidad del templo (Donnan y McClelland 1999: 25) (redib. Golte).*



Fig. 12.17: Pintura de una botella Moche IV con la entrega de Strombus *a la Divinidad en el templo por un grupo de personajes (Kutscher 1983: 305) (dib. Walter Lehmann).*

Es más, si regresamos a la cara opuesta de las vasijas (figura 12.8, frente C) y pasamos a la entrega de *Strombus* al personaje del templo, nuevamente tenemos un grupo variado de personajes. Quizás la idea básica se exprese bien en la pintura que Lehmann copió en 1929 en la hacienda Chiclín, publicada repetidas veces por Kutscher y otros (Kutscher 1983: 305) (figura 12.17). Ahi está el ocupante del templo, una Divinidad Nocturna, y hay una entrega de caracoles *Strombus* por la Divinidad Intermediadora, por la Iguana, que además trae una llama cargada de *Strombus*, y también aparece el zorro. En buena cuenta los que traen los caracoles son los mismos personajes que en la parte superior de la vasija, es decir en el mundo de arriba, persiguen a los buitres (figura 12.8, frente A) o, en el caso del zorro de la figura 12.1, dan aviso al Dios Intermediador.

La parte inferior, según el esquema propuesto, se deja subdivir en dos espacios: el templo mismo y los que acarrean los caracoles. No hemos podido ubicar la botella de la cual proviene la figura 12.17, pero es altamente probable que la escena aparezca en los dos lados de una botella de asa estribo. De la misma forma hay que ver que la parte

inferior de la entrega de *Strombus* en todos los casos se compone de dos espacios. El más prominente es un templo sobre una pirámide con una escalera de acceso. El templo normalmente está situado en una pirámide. En los niveles de las pirámides encontramos una variedad relativamente grande de elementos: sacerdotizas en las gradas centrales, templos menores, pero también en un caso *ulluchu* (Donnan y McClelland 1979: 17). El techo del templo en el caso de la figura 12.1 está "adornado" con monstruos *Strombus*, en casi todos los otros con cabezas de macana, en algunos con una combinación de ambos. El ocupante del templo, con un penacho de plumas y tocado de media luna, que muestra dos cabezas de ave por debajo de la luna invertida, tiene trenzas y muestra una camisa o un pectoral con un diseño semicircular. Está arrodillado sobre una pequeña plataforma. En la figura 12.1 es bastante antropomorfo, en la mayoría de variantes tiene rasgos más ornitomorfos, en por lo menos una es claramente tipificado como ave con alas y cola (Donnan y McClelland 1979: 20). Hay bastante probabilidad que se trate de la Divinidad que en otras representaciones aparece como Búho antropomorfizado.

En todos los casos el templo está conectado con otro espacio a la derecha mediante unas gradas. En uno las gradas aparecen adornadas con signos de "S" (Donnan y McClelland 1999: 276) y en otro con grandes representaciones del fruto *ulluchu*. En otras encontramos botellas de boca ancha a manera de ofrenda.

En la figura 12.1 se acercan por las gradas que por ambos lados están flanqueadas por pequeñas pirámides invertidas de tres escalones, en una procesión la Divinidad Intermediadora que entrega a la Divinidad acuclillada en el templo un caracol *Strombus*, la Iguana J con tres caracoles sobre la cabeza y dos llamas que cargan igualmente caracoles *Strombus*. Esta escena es cerrada al parecer por otra escalera, en cuya parte superior está sentado un personaje con un tocado relativamente elaborado y un objeto no identificable en la mano, precisamente frente a la procesión de monstruos *Strombus* que caminarían por el techo en la dirección opuesta a F, J y sus llamas cargadas con los caracoles.

Como dijimos, hay ciertas variaciones en el ensamble de las personas en la pirámide, en las gradas, y delante de ellas. A diferencia de lo observable en la figura 12.1, en casi todas las otras versiones es la Iguana J la que entrega el *Strombus* al ocupante de la pirámide. En dos casos, que parecen corresponder al mismo pintor, es la Divinidad Lunar femenina (C) la que tiene este rol (Donnan y McClelland 1999: 145, 276). En la mayoría de los otros casos ella aparece parada detrás de la Iguana que sube las gradas (Donnan y McClelland 1979: 21). Hay un ceramio que sugiere que la Diosa Lunar tiene una posición secuencial propia independiente en la entrega de *Strombus* (Donnan y McClelland 1979: 20), quizás como intermediaria cuya acción permite que se pueda realizar la entrega. Es que en esta versión ella parece aparecer dos veces en el contexto. Por un lado está parada detrás de la Iguana que sube las gradas, y por otro un personaje muy similar está sentado detrás del ocupante principal de la pirámide (figura 12.18). Incluso si asumimos que existan dos personajes casi idénticos, tenemos que pensar por la semejanza de sus atuendos que su relación debe ser estrecha.

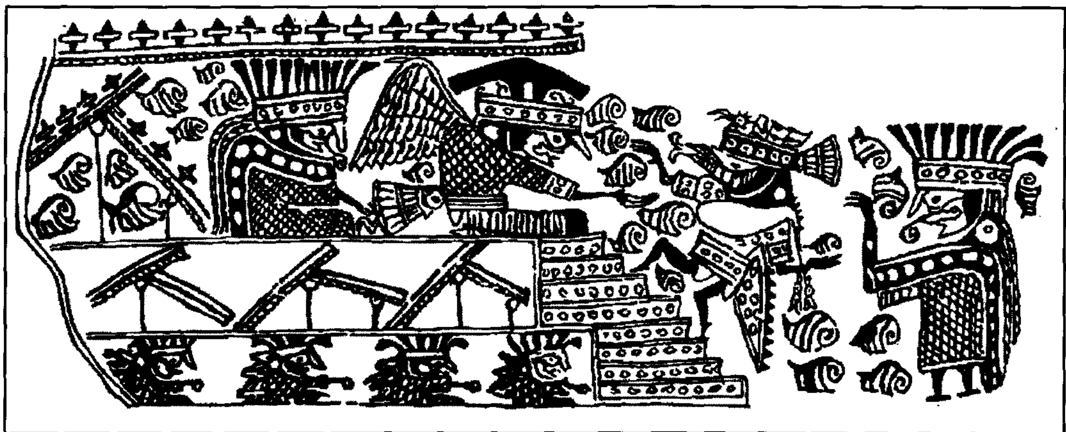


Fig. 12.18: Entrega de Strombus *de otra secuencia del entierro de la "tuerta" con aparición de la Diosa Lunar y un símil muy parecido en la pirámide (Donnan y McClelland 1979: 20) (redib.).*

En ambos casos posibles tenemos que pensar que entre los acontecimientos que terminan en el entierro y la entrega de *Strombus* a la Divinidad sobre la pirámide, debe de haber acontecido una mediación de la Divinidad Lunar. Al aparecer ella como la que entrega los caracoles en algunas versiones podemos asumir que la mediación ha consistido en la preparación de la entrega de *Strombus*, que en otras vasijas es resumida de tal forma, que ella misma aparece como la que los alcanza a la Divinidad. De hecho la presencia de sus sacerdotizas en el entierro organizado por F y J deja ver que la oposición que existe entre ella y la Divinidad Diurna en la "rebelión de los objetos", en el debelamiento de la cual los mismos animales que aparecen por el lado derecho de la pirámide la toman a ella como cautiva, es un episodio que debe de haber precedido a la muerte de la "tuerta", pero no está vigente en el momento de su entierro. De todas formas, se tiene que asumir que a la entrega de *Strombus* anteceden otros eventos que conocemos como las luchas marinas de la Divinidad Intermediadora. El transporte de *Strombus* en llamas y la lucha del Dios Intermediador con el monstruo *Strombus* están directamente ligados (figura 12.19).

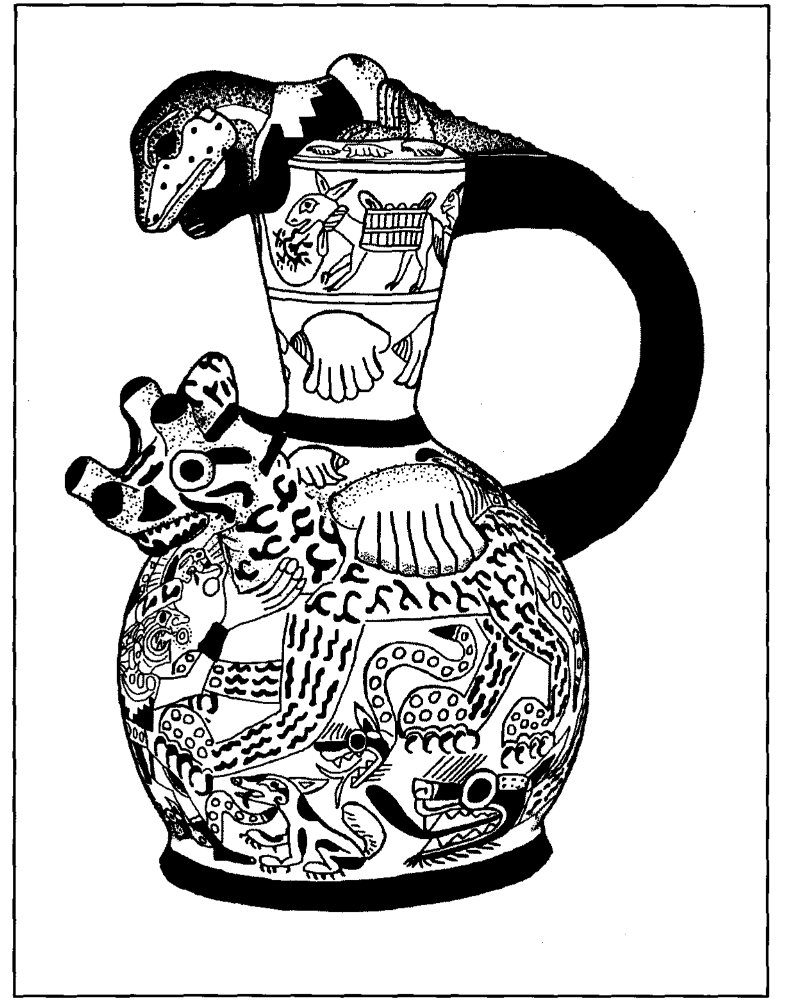


Fig. 12.19: La lucha del Dios Intermediador con el Monstruo Strombus, *los* Strombus *y su transporte en llamas en una botella de boca ancha cerrada con asa estribo lateral (según foto en Donnan y McClelland 1999: 77) (dib. Golte).*

Sin embargo, como veremos más adelante en la secuencia de la "rebelión de los objetos" (cap. 14), no se puede excluir que exista una Divinidad casi idéntica a la Divinidad Lunar, el Dios de la Vía Láctea, que sería su antepasado. También en la secuencia de la rebelión de los objetos, el Buho en el templo aparece como receptor de las ofrendas, pero detrás de él hay otro personaje que brinda con la Diosa C y en este sentido aparece junto con ella en la misma escena. También en este caso las diferencias entre las dos Divinidades son mínimas (cap. 14).

El asa estribo de los ceramios con la secuencia del entierro es tipificada por bandas oscuras sobre el fondo crema, sobre las cuales se levantan pirámides de tres escalones.

Encontraríamos entonces cuatro campos mayores, dos en la parte superior y dos en la parte inferior en las caras opuestas de la vasija. Estos campos corresponden a los que Donnan, McClelland y Bourget han denominado "actividades". Sin embargo, hemos podido apreciar que cada campo está subdividido a su vez en dos subcampos que nuevamente son descriptibles como opuestos y complementarios. A éstos se agregan símbolos en el asa estribo y el borde de la base que tipifican de manera más abstracta el contenido de la vasija, como veremos más adelante. El primer campo es dedicado al agravio de la tuerta y la intervención castigadora de F y J. El segundo campo es una especie de desagravio en el lado opuesto del ceramio, en el cual F y J incluso traen animales de sacrificio. El tercer campo sería la recepción de la "tuerta" en el mundo de los muertos, en el cual participan los bandos beligerantes de la "rebelión de los objetos". Una relación de contrarios se expresa también en las dos ofrendas principales que se encuentran en la tumba. El *Strombus* gigante en la cabeza del sarcófago, asociado con el mundo nocturno y las profundidades marinas, y el ave al pie del sarcófago que está más relacionado con el mundo de arriba nocturno, y por lo tanto con los animales. Ambas ofrendas nos van a preocupar más adelante. El cuarto campo, finalmente formaría la entrega de *Strombus* a la Divinidad, que también hay que entenderlo como una especie de desagravio. Pero visiblemente las causas de la ofensa de la Divinidad del templo no queda muy explícita en la secuencia del entierro, ya que F y J hasta ahí solo han intervenido de una manera que no tocaría los intereses de la Divinidad. En este sentido hay que suponer que entre el entierro y el desagravio en el templo ocurren otros acontecimientos que no están representados en la secuencia canonizada del "entierro".

Lo particular en la botella de las figuras 12.6 a 12.9 es el tubo que comunica al interior de la vasija con el centro de ambas caras de la botella. Parece agregar un nivel de significado más entre la superficie y el interior de la vasija, como entradas abiertas al mundo de abajo. Frente a éstos están posicionados sapos, o ranas, que ligan todo el desarrollo narrativo con la humedad o la tierra húmeda. Como podemos apreciar en la transposición que hizo McClelland de la pintura de esta botella, en ella desaparecen tanto los orificios como las ranas (Donnan y McClelland 1999: 143). El simple hecho que entre ambas caras en el punto de encuentro de los mundos de arriba y de abajo, entre las semiesferas de arriba y de abajo, y las de la derecha y la izquierda aparezca un punto surtidor de líquido, hace más verosímil la interpretación propuesta. Especialmente si agregamos que el mismo asa estribo cumple una función similar creando un nexo entre las dos semiesferas de

izquierda y derecha. Si regresamos al esquema de la figura 12.5, el asa estribo crearía un encuentro entre las semiesferas A y C, mientras los tubos surtidores de líquido crearían un punto de encuentro de mitades complementarias entre la semiesfera superior (mundo de arriba) y la semiesfera inferior (mundo de abajo.).

Este nivel superior de construcción simbólica mediante orificios que crean un nexo entre la superficie de la vasija y su interior es relativamente raro. Sin embargo, existe otro ejemplar de la secuencia de entierro en el Museo Chileno de Arte Precolombino, en el cual un total de 42 orificios diseminados por la superficie globular y el asa estribo comunican los hechos narrados con el interior de la vasija (Donnan y McClelland 1999: 145).

Un contexto mayor y una secuela de la secuencia del entierro

No es solo por el manejo de los símbolos en el asa estribo y en la base de la botella, que corresponden exactamente a los de la escena de entierro de las figuras 12.8 y 12.9, que la vasija de las figuras 12.21 y 12.22 debe ser incluida en la discusión sobre la secuencia del entierro, sino porque ésta se relaciona íntimamente con la temática de la secuencia anteriormente descrita y la incluye en un contexto mayor. Quizás por la complejidad de la temática esta escena sea la única conocida que la expone de esta forma. Como es de una colección privada solo disponemos de las imágenes publicadas por Donnan y McClelland (1999: 65). Ellos han publicado una foto diminuta de una de las caras de la vasija y la secuencia de los personajes, tal como aparecen en la espiral que comienza en el polo norte de la vasija, y sigue hasta el borde inferior. La otra aparece sin comentario mayor en Donnan 1978: 53. Teniendo solo dos vistas frontales hemos reconstruido con una transposición plana en hilera la disposición de las figuras en los dos hemisferios en las figuras 12.23 y 12.24.

Pero podemos suponer que las reconstrucciones marcan con bastante claridad la posición de las figuras en la superficie globular. Al igual como en las secuencias de entierro anteriormente descritas, Donna McClelland ha obliterado en este caso los signos que ubican a la "procesión" en el mundo de abajo, el de la humedad y el de la noche. Hemos discutido en otro trabajo por qué nos parece lícita la hipótesis sobre un desdoblamiento del personaje de la "tuerta", en una deidad más relacionada con la tierra húmeda (como la *pachamama* de nuestros días) y en otra propia del ambiente marino (como la *qochamama* que encontramos en Tiwanaku y en Nasca, y también entre los campesinos del sur andino de hoy) (Golte 2004a). En esta argumentación nos hemos basado, por un lado, en el análisis de la botella del Museo Chileno de Arte Precolombino –discutido en el cap. 6– y todas las vasijas que se relacionan con ella y, por el otro, en cierto paralelismo entre el discurso subyacente a la iconografía nasquense y moche alrededor de los personajes relacionados con el mundo del subsuelo y del mar (Golte 1998; 1999; 2003).

Esta idea quizás se exprese también en la vasija de la colección Fischer en la figura 12.20, que muestra a un Búho cubierto con el manto de cruces de la tuerta en actitud de proteger a dos personajes idénticos que se diferencian por los símbolos en su vestimenta, la de la



Fig. 12.20: El Búho con el manto de la "tuerta" con los dos "hijos" con símbolos del mar y de la tierra húmeda (Col. Fischer) (dib. Golte).

izquierda con el símbolo del mar, y la de la derecha con el símbolo de la tierra húmeda. Es sugerente que el personaje menor a la izquierda tenga la vestimenta con signos de mar, así como en el entierro se encuentra el *Strombus* sobredimensionado a la izquierda en la cabeza de la tuerta, y el personaje con signos escalonados del mundo subterráneo (como lo podemos observar también en los picos de las vasijas discutidas) se encuentre a la derecha. Quizás no sea casual que la escena paralela en las pinturas nasca (Tello 1959: fig. 106 y lám. LXXXIV, LXXXV) muestre el mismo ordenamiento.

La botella representada en las figuras 12.21 y 12.22 y la secuencia de los personajes de las dos semiesferas en las figuras 12.23 y 12.24 que componen esta vasija nos parecen ser una secuencia narrativa relacionada con el desdoblamiento del personaje de la "tuerta" una vez que ha sido depositada en su tumba.

Esta vida ulterior de la "tuerta" depositada en su tumba problemente se relaciona con los dos elementos que enmarcan el sarcófago. Por un lado se encuentra en todas las representaciones el *Strombus* gigante en la cabeza con la máscara mortuoria. Por otro lado, igualmente en todas las representaciones, aparecen los mismos gallinazos, que ya picoteaban su sexo mientras estaba echada en el desierto, al pie del sarcófago. Ambos elementos podrían ser el causal de que la muerta se vincule por un lado con el mundo nocturno masculino de arriba y por otro con el mundo igualmente masculino submarino, representado por el *Strombus* gigante. Incluso la tuerta en la botella de boca ancha del Museo Chileno muestra un tocado doble, una mitad tiene forma de caracol, la otra es formada de plumas negras de ave (fig. 6.4). Igualmente las vasijas "surrealistas" tuberculiformes, que representan al mundo de la "tuerta" se vinculan claramente con el mundo nocturno de arriba y el mundo submarino (figuras 6.4 y 6.5). Así que las características de la Divinidad femenina del Mundo de Abajo se relacionan con dos formas de masculinidad. En este sentido un desdoblamiento del personaje resultaría consecuente.



Fig. 12.21: Vista frontal de la botella (A) con la "procesión" (colección privada) (dib. Golte).



Fig. 12.22: El lado posterior de la vasija (B) con la "procesión" (colección privada) (dib. Golte).

De hecho la aplicación en espiral alrededor de la vasija (figuras 12. 19, 12,20, 12.21 y 12.22) construye una secuencialidad propia de una banda ininterrumpida, pero por otro lado hay, como veremos, una composición por semiesferas. Este manejo complejo del significado de las botellas con representaciones en espiral ya lo hemos discutido en el contexto de los corredores con bolsas de pallares. Quizás sea por esta razón que resulte difícil de comprender el conjunto que vamos a discutir, más allá del hecho que las formas de creación y recreación de la vida de los moche sean diferentes a nuestras formas de razonamiento sobre el origen de las especies y la procreación de ellas.

Donnan y McClelland publican el desarrollo de la pintura sobre esta botella con las omisiones que ya hemos mencionado, interpretándola como una procesión que empezaría en su base, y la publican como una verdadera "procesión" larga que se extiende por la parte baja de dos páginas (Donnan y McClelland 1999: 164/5; McClelland et alii 2007: 121). Como la figura aparece en el capítulo de cánones artísticos, no hay ningún intento de interpretación, de comprensión o de ubicación de la botella en el contexto del universo de la iconografía moche. Es cierto que la aplicación en espiral alrededor de la botella sugiere la idea de una hilera de personas que terminaría en la figura con felino que aparece en el polo norte de la botella mirando hacia el lado A. Pero conocemos una serie de exposiciones en espiral que no implican que se trate de una sucesión en el sentido que lo sugeriría la palabra procesión que se debería comprender como que todos los elementos estén situados en el mismo plano temporal. Hay otros, como por ejemplo la exposición de la secuencia de la "rebelión de objetos", también expuesta en forma de espiral sobre la superficie de la vasija, que permiten demostrar que efectivamente las escenas expuestas no pueden acontecer al mismo tiempo porque los mismos actores aparecen repetidas veces en la secuencia (Donnan y McClelland 1999: 183), sino que se trata de varios episodios narrativos en una secuencia de hechos. En 2007 los mismos autores comentan la representación en su acápite sobre "Actividades combinadas" (McClelland et alii 2007: 120):

> "The painting...includes portions of several activities: the Warrior Narrative and Sacrifice Ceremony, musical processions, animated objects, and possibly de Burial Theme. It may represent a funeral procession. However, since it lacks repeated depcitions of the same majpr figure, it does not appear to be a narrative.
>
> The scene is separated by lines that spiral four times around the chamber. It depicts a long continuous procession of groups of figures, including warriors, musicians, blind people, and an individual being carried in a litter. In the midst of the procession are two structures. In one of the structures, a figure holds a goblet containing an ulluchu...
>
> There are three humans with splayed legs. One is lying on his back across the top of the chamber and has an animal between his legs".

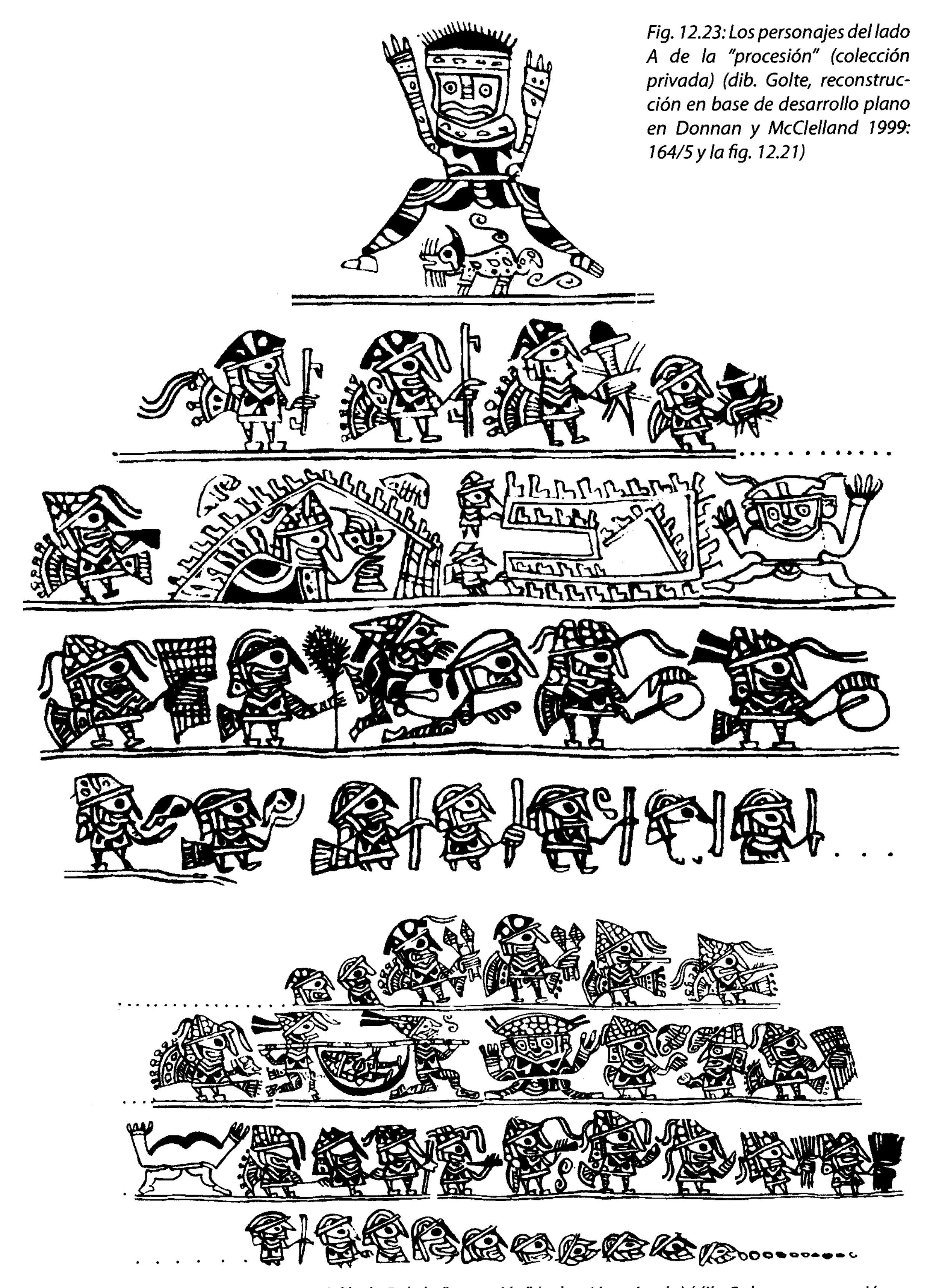


Fig. 12.23: Los personajes del lado A de la "procesión" (colección privada) (dib. Golte, reconstrucción en base de desarrollo plano en Donnan y McClelland 1999: 164/5 y la fig. 12.21)

Fig. 12.24: Los personajes del lado B de la "procesión" (colección privada) (dib. Golte reconstrucción en base de desarrollo plano en Donnan y McClelland 1999: 164/5 y la fig. 12.22).

A pesar de la aseveración en el texto citado de que no haya "pinturas repetidas de un personaje de mayor rango" parece que también en este caso hay un personaje que es representado repetidas veces en la botella. El asunto se vuelve más complejo, porque el personaje sufre ciertas transformaciones en cada una de las imágenes. Pero también esto lo conocemos de otras representaciones, por ejemplo las transformaciones en las secuencias de F, en las cuales pierde su tocado, o cambia de vestimenta. Ahora bien, el personaje que se transforma sería el que aparece en el polo norte de la vasija, es decir en la cima del lado A (figuras 12.23, 12.25). Suponemos por una serie de detalles que se trata del mismo personaje de la "tuerta". La posición y la presentación del personaje, y especialmente de sus manos, hacen bastante probable esto. Sus manos parecen ser más bien garras para cavar. Su pelo corto es completamente excepcional y aparece en casi todas las imágenes de la "tuerta" en el desierto. El signo de "S" invertida la relaciona a ella con el felino. Ya hemos visto en otras imágenes la relación de la "tuerta" con el felino.



Fig. 12.25: La imagen de la "tuerta" con el felino en el polo superior B de la botella (colección privada) (dib. Golte).

En la misma cara de la vasija, en el lugar más prominente en la parte superior, aparece otra vez un cuerpo femenino en la misma posición al lado de una tumba vacía y un templo que es comparable con el templo en las diversas versiones del entierro de la tuerta (figura 12.24). En este sentido la escena principal podría representar en forma abreviada los dos campos inferiores de las botellas de la secuencia de la "tuerta": es decir la parte del sarcófago y la del templo en el lado opuesto.

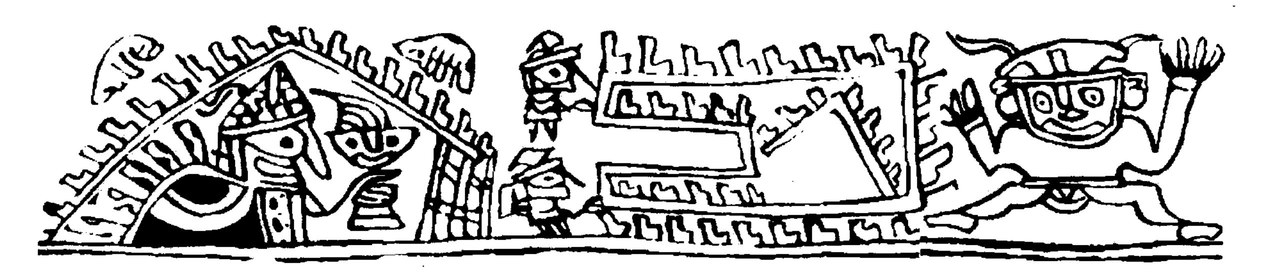


Fig. 12.26: La imagen de la "tuerta" al lado del templo y la tumba vacía (colección privada) (dib. Golte).

La tercera, o quizás la tercera y cuarta, aparición del mismo personaje estaría en el lugar más prominente del lado opuesto, tal como aparece en las figuras 12.22, 12.24 y 12.27. Suponemos que realmente aparece dos veces en esta parte, porque el personaje en la

litera tiene una serie de elementos en común con el personaje que sigue en el centro de la hilera. Lo más visible es la mano con tres dedos, el tocado semejante al del Dios del Mar en otras imágenes que aparece en las dos presentaciones. También es un indicador de identidad la forma especial de presentar la nariz como si tuviera escalones, como aparece también en la "tuerta" del Museo Chileno de Arte Precolombino y en otras representaciones de ella.

Hay una versión independiente del traslado de la "tuerta" en una botella del Museo Larco (figura 12.28). En esta versión el asa estribo tiene caracterísitcas que lo hacen asemejar a la convención de las botellas que muestran las imágenes laterales que por lo general depictan un momento de transición. En el caso de la figura 12.28 no solo la litera y su ocupante ostentan una semejanza muy grande, sino también los atuendos de los cargadores con esta parte de la secuencia de la "procesión" (figura 12. 27. Y, como es frecuente en estos casos, añade un detalle a la descripción. Al lado de la litera, en posición lateral, hay un personaje que carga un bastón con sonaja, que es usual en las imágenes de la recepción de muertos, como por ejemplo en todas las versiones de la secuencia del "entierro". Solo que en este caso ha dejado de lado el uso del bastón y se halla en una posición de adoración. Esto es precisamente lo que debería haber acontecido en el entierro de la "tuerta", si estamos en lo cierto en la interpretación de las figuras 12.21 y siguientes. La "tuerta" no quedaría en su tumba, sino sería trasladada una vez que se habría depositado en la tumba. La actuación del personaje con bastón de recepción resultaría explicable en un caso de esta naturaleza.



Fig. 12.27: La imagen de la "tuerta" en el traslado en litera y en exposición frontal (colección privada) (dib. Golte).

Y finalmente tendríamos una cuarta o quinta imagen del mismo personaje, que es el cuerpo decapitado que aparece en el límite entre los dos lados de la botella más adelante (figuras 12.24 y 12.29). Si efectivamente estuvieramos en lo cierto tendríamos en la hilera formada por la espiral alrededor de la botella, cinco momentos consecutivos referidos al mismo personaje.

De hecho las variantes de la "tuerta" no aparecen aisladas, sino se inscriben en escenas, en las cuales actúan otros personajes, y estas escenas están relacionadas con una procesión que empezaría en la parte baja de la botella y se prolongaría hasta el cuerpo sin cabeza. Con excepción de los primeros que solamente están representados como cabezas, se trata de personajes que parecen estar vinculados a la agricultura, por los objetos que portan (atados de rastrojo, pacaes, palos de plantar y calabazas bicolores) lo que de por sí hace sentido en el contexto de la "tuerta", tal como lo hemos venido discutiendo. También

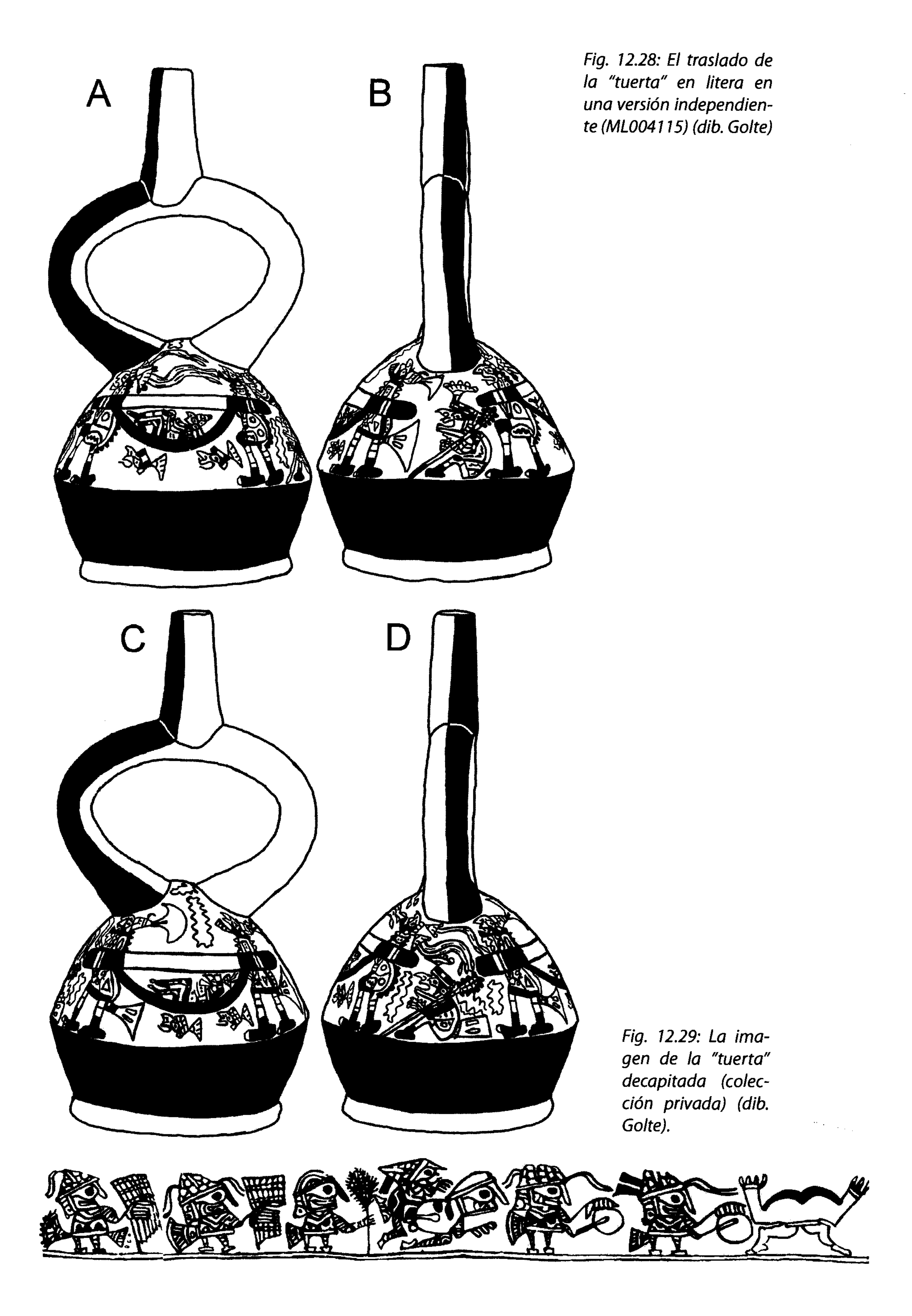


Fig. 12.28: El traslado de la "tuerta" en litera en una versión independiente (ML004115) (dib. Golte)

Fig. 12.29: La imagen de la "tuerta" decapitada (colección privada) (dib. Golte).

los dos personajes con corneta y los tres ciegos que preceden al cuerpo decapitado se condicen con esta interpretación (figuras 12.21 a 12.24).

Mientras esta procesión de hecho se deja interpretar como un ritual en honor a la "tuerta", las escenas subsiguientes están directamente relacionados con la "tuerta" y suponemos que los episodios relacionados con ella deben de ser leídos desde la cima del espiral y no desde abajo, incluyendo la procesión inicial ya que ella sería un acto que sigue a la secuencia introductoria de los hechos.

Así que deberíamos empezar la lectura desde la cima de la botella. En ésta la "tuerta" parece estar con vida en relación (¿procreativa?) con un felino (señalado por la "S" invertida) (figura 12.25). Esto daría lugar a pensar en el parentesco entre la Divinidad F que lleva el mismo felino en su tocado, y como signo de su ascendencia materna muestra las culebras en su cinturón. En este caso tendríamos que asumir que la "tuerta" es la madre de la Divinidad F. Esto explicaría el porqué de su rol central en la secuencia que sigue al hallazgo de la "tuerta" en la secuencia del entierro.

A este acto seguiría una acción bélica (no nos olvidemos que el asa estribo lleva signos de armas): la primera fila por el lado A (figuras 12.21 y 12.23) muestra dos personajes armados con estólica y dos con macanas, mientras los personajes por el lado B portan instrumentos musicales y mazorcas como ofrendas (figuras 12.22 y 12.24). Es decir los del lado B parecen ser personajes que se dirigen al templo y la tumba en la segunda fila de A. El centro de esta segunda fila mostraría el entierro y quizás también el desagravio en el templo (figura 12.26). Habría que pensar en por qué la tumba estaría vacía, y su ocupante se encontraría al lado. Quizás se podría interpretar como que se quiere simbolizar que la "tuerta" no queda en la tumba donde se la depositó, sino que tiene una vida ulterior, como bien explica Bourget (2006) para los muertos en general.

Una parte de esta vida empezaría en seguida (figura 12.22 y 12.24) en la sección más importante del lado B, como se puede apreciar en la figura 12.27, con la entrega de un *Strombus* por un personaje cuya vestimenta muestra aletas dobles. En el contexto se podría pensar que se trata del *Strombus* prominente en la cabeza de la "tuerta" en el entierro. Seguiría inmediatamente el traslado de la "tuerta" en la litera que aparece al centro en la posición que tiene al inicio de la secuencia, solo que su tocado ha cambiado y se asemeja al del Dios Marino. Al lado de la "tuerta" ataviada de esta forma podemos ver dos personajes al parecer en un intercambio de *Strombus* (figura 12.27). Ahora, hay dos posibilidades: se podría pensar que la "tuerta" en la figura represente la Divinidad de la Tierra Húmeda, y recién el intercambio de los *Strombus* grandes inauguraría una posterior transformación, o se podría pensar que esta versión de la "tuerta" represente a la que tiene influencia sobre la vida marina. No estamos seguros de ello por el paralelismo con Nasca, donde es el cuerpo decapitado el que se convierte en "orca" (*Orcinus orca*), es decir la Divinidad Marina (figura 12.30) (Golte 2003). Y como vemos, recién la siguiente secuencia termina en el cuerpo decapitado.

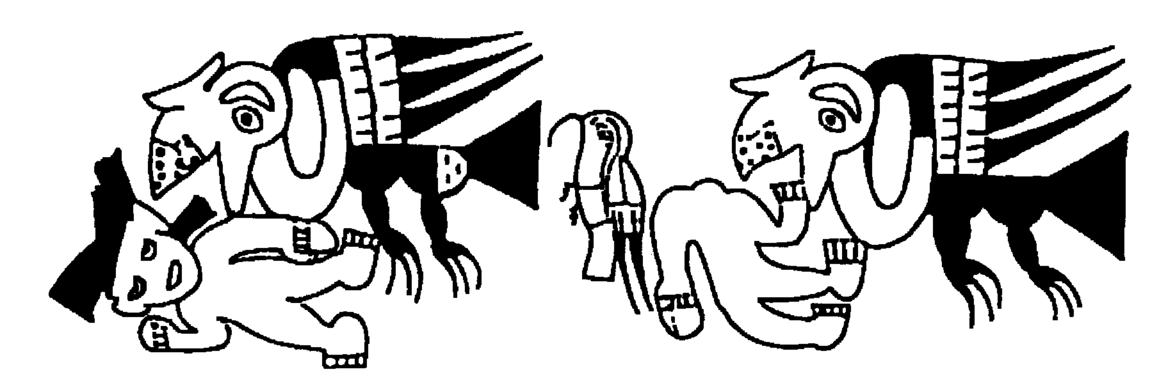


Fig. 12.30: La decapitación de la Divinidad femenina en una imagen Nasca (MN Lima) (dib. C. Clados).

Si lo ultimo fuera el caso, la secuencia que sigue empezaría con el intercambio de *Strombus* gigantes en la figura 12.27. Seguirían las dos personas con *antaras*.



Fig. 12.31: Lucha del Dios Intermediador con un monstruo marino que por su cinturón y su cuchillo parece descender de un condor (Museo de la Nación, Lima) (dib. y redibujado según Donnan y McClelland 1999: 51).

Ya hemos visto en otros ejemplos, por ejemplo en el reino de los muertos, cómo las *antaras* en pareja son utilizadas para simbolizar la unión de opuestos, de la misma forma como se utiliza las *antaras* tocadas en pareja hasta hoy en el sur andino (Baumann 1996). Es decir la "tuerta", tal como está expuesta en la figura 12.27, se transformaría por la añadidura de los *Strombus*, y su acercamiento produciría una especie de *tinku* con el lado marino. No nos olvidemos que la "tuerta" con un ojo que ve y con el otro que no ve, o simbolizada como tubérculo, es un ser que tiene una parte en el mundo subterráneo, pero también un ojo para la superficie, o el plano de encuentro con el mundo de arriba, o si se quiere el follaje de los tubérculos creciendo en esta misma superficie. Entonces la "tuerta" sería un ser bifronte con características que la ligan de cierta manera con el mundo de arriba. En este sentido el *tinku* con el *Strombus* podría significar una relación más estrecha con el mundo subacuático. Esto podría apoyarse con el hecho de que algunos de los monstruos marinos aparecen como descendientes de cóndor y no de culebra (figura 12.31).

Ahora, vemos (figura 12.31) que a las dos personas con *antara* sigue primero una persona con una especie de planta en la mano que, a manera de un abanico, taparía la representación de un coito anal como lo conocemos de las escenas de transición de la Divinidad F al mundo de abajo (figura.7.22 y figura13.47), que hemos interpretado como una ofrenda de semen al mundo de abajo, y no hay razón para no interpretar la escena en este contexto de la misma forma. Tanto más porque los dos personajes que siguen muestran los instrumentos, las *tinyas*, típicos para la transición hacia el mundo de abajo. Esta secuencia terminaría entonces en la tuerta decapitada que, haciendo el paralelo con Nasca, podría representar a una Divinidad Marina como la orca en el panteón sureño.

Resulta interesante en este contexto que la orca a su vez sigue siendo un ser liminal, que puede bajar a las profundidades del mar, pero también se relaciona con la superficie. En el pensamiento nasquense esto se explicaría por el hecho de que el cuerpo decapitado resultaría más cercano a la Divinidad primordial (opuesta al gusano-pez-culebra del mundo de abajo) y más alejado de su progenitor paterno subterráneo, ya que esta paternidad se vincularía con la cabeza arrancada por el cóndor. Entre el cóndor, emparentado por línea paterna con su progenitor primordial, y la cabeza, se generaría la Divinidad Subterránea vinculada con la tierra húmeda, mientras el sexo femenino del cuerpo decapitado se convertiría en las fauces de la orca y su sexo a la vez. Si tomásemos el parentesco nasquense como ejemplo, el sarcófago de la "tuerta" ubicado entre el ave y el *Strombus* gigante generaría su desdoblamiento: una parte se relacionaría con el *Strombus*, la otra con el ave. Viendo el cuerpo decapitado tan similar al nasquense uno podría pensar que pueda convertirse igualmente en una Divinidad Marina. Pero no necesariamente es así. Igualmente el cuerpo con el sexo femenino podría dar origen a una Divinidad Subterránea femenina que está en búsqueda de fertilización desde el mundo de arriba. Ambas interpretaciones podrían ser argumentadas por el posicionamiento del cuerpo decapitado en la vasija. Si vemos el lado A de la vasija como el lado relacionado con la Divinidad masculina del Mundo de Abajo, porque ahí se ubica su templo, y ahí se ubica la tumba de la tuerta, el lado B sería el que se relacionaría más con la superficie, es decir sería el relacionado con la "tuerta". Ahora vemos que el cuerpo decapitado, a diferencia de la imagen frontal de la figura, que se encuentra en el centro del lado B, está ubicado precisamente en el lugar de *tinku* entre las dos semiesferas (figura 12.24 y 12.28) como por el lado opuesto lo son los dos personajes con *antaras*. De modo que tendríamos que entender al cuerpo decapitado como un resultado del relacionamiento entre el lado masculino del mundo de abajo y el cuerpo femenino de la tuerta.

En líneas generales, se puede decir que el mundo de abajo tiene más características femeninas que el mundo de arriba. Como hemos visto en el caso del reino de los muertos, ello produce un déficit del semen masculino. El señor masculino del mundo de abajo está relacionado con caracoles *Strombus* y recibe esto como ofrendas, como se ve en la secuencia del entierro. Se debería pensar que tanto el *Strombus*, como también el fruto de *ulluchu* son elementos que refuerzan al personaje principal en su masculinidad en un mundo dominado por lo femenino, así como lo hacen también los caracoles en algunas representaciones del Señor de la Vía Láctea cuando se encarna en las montañas (figura 12.32). Desde este punto de vista se debería pensar que la relación con el *Strombus* acer-

ca a la "tuerta" más a la masculinidad del mundo de abajo, y tendríamos que suponer tentativamente que el cuerpo decapitado posicionado en el límite entre el lado más femenino de la vasija, y el lado más masculino de ella, sea el que surge por su asociación procreativa con el *Strombus*.

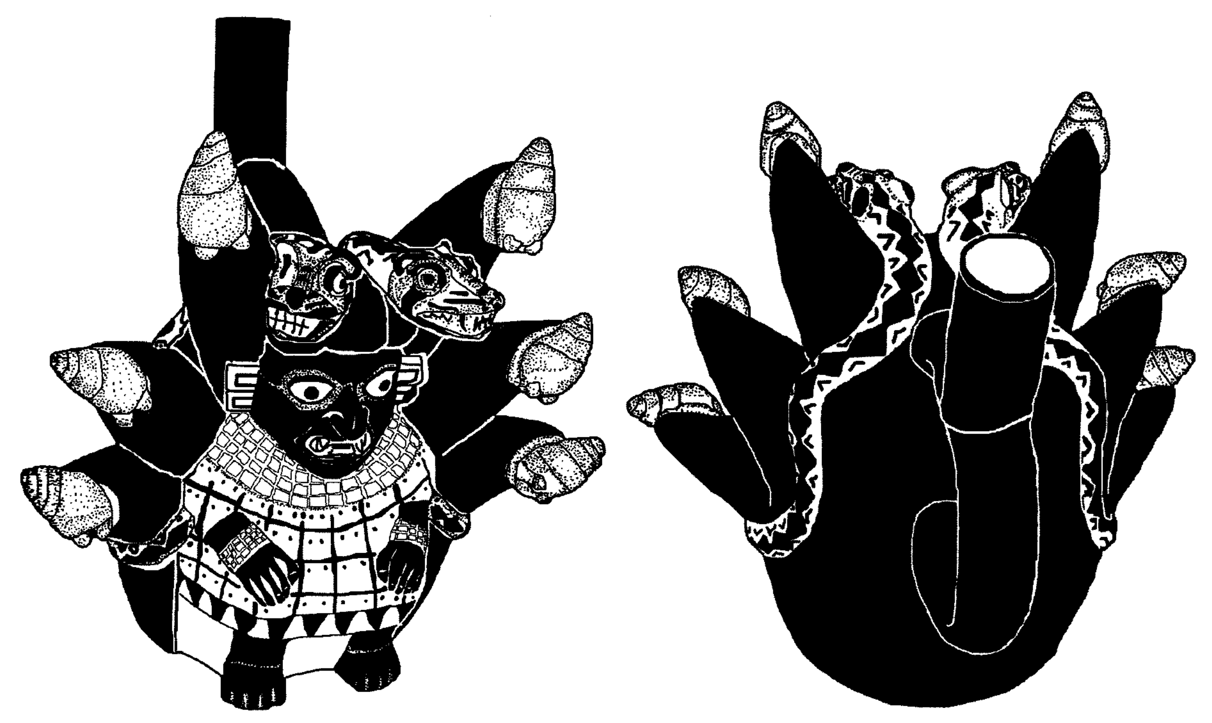


Fig. 12.32: Una representación del señor de la tierra húmeda encarnada en las Lomas (Col. Fischer 70) (dib. Golte).

En resumen, se puede leer la secuencia de la procesión desde el polo superior de la vasija. La secuencia narraría episodios que empezarían con la "tuerta" en vida relacionándose con un felino probablemente en acto de procreación. En este momento la tuerta estaría mirando más para el lado masculino porque estaría en el mundo de la superficie más masculino de por sí. A la tuerta en vida seguiría una acción bélica que terminaría en la muerte de ella que a continuación pasaría a la tumba subterránea, en la cual no permanecería, sino se mostraría su traslado a una posición de Divinidad femenina de la Tierra Húmeda. En seguida en una especie de *tinku* con el *Strombus* se generaría una Divinidad Marina femenina y decapitada, que tendría más características bisexuales por el coito anal que le precede y por la asociación entre *Strombus* y masculinidad, y por lo tanto estaría ubicado entre las dos semiesferas de la botella. A esto seguiría una procesión que festejaría todo lo acontecido porque las divinidades que surgirían resultarían propicias para la agricultura.

Con ello, a pesar de que no disponemos de presentaciones tan explicativas en las imágenes moche, como en el caso de la cultura Nasca, podemos ver que entre las reglas de nacimiento de Divinidades relacionadas con ámbitos específicos hay un paralelismo importante entre las dos culturas a pesar de su distancia física. Este probablemente se remite a antecedentes comunes que deberíamos buscar en el desarrollo temprano espe-

cialmente en la costa norte, y su generalización a lo largo de caminos caravaneros en el ámbito andino. Los tejidos de Carhua son un buen ejemplo de estas formas de traslación física de formas de conocimientos complejos.

Por supuesto que no es solo una historia de la formación de cosmologías compartidas, sino también una interacción en relaciones directas e indirectas entre las dos sociedades a lo largo de sus siglos de existencia, incluso en las visitas de santuarios panandinos comunes, como Pachacamac o la Isla del Sol, o incluso Santuarios como los de Sawasiray y Pitusiray, como lo hemos visto en un caso específico (Golte y Sánchez 2004).

13. La secuencia de las luchas del Dios Intermediador y su ayudante Iguana con los monstruos marinos

No cabe duda de que el Dios Intermediador (F) es el personaje central de una gran parte de las imágenes pintadas. Más aún, tampoco está ausente de las vasijas esculturadas de la cultura moche.

Ya hemos visto en la secuencia del entierro de la "tuerta" la actividad central de esta Divinidad y su ayudante. La representación final de esta secuencia hace alusión a que entre esta culminación –en la cual F y su ayudante entregan los caracoles *Strombus* al Búho en el templo– y el entierro, deben de haber acontecido precisamente luchas marinas. Ya mostramos con la asociación entre la Divinidad en combate con el monstruo *Strombus* y el transporte de estos caracoles en alforjas cargadas por llamas, que se requiere de la explicación de hechos que no aparecen en la secuencia del entierro. Es que no hay una ilación gráfica directa entre el entierro mismo de la "tuerta" y la entrega de los caracoles. En este sentido la secuencia del entierro no es autónoma. El hecho de que los mismos personajes que aparecen en la secuencia del entierro estén presentes en otros contextos, hace suponer que hay un hilo, o una red, que comunica a todas las secuencias entre ellas. Si fuera un hilo, sería una secuencia mayor continuada que empezaría en algún punto y terminaría en otro. Si la interrelación fuera más del tipo de una red, no habría una secuencialidad tan nítida, sino más bien secuencias relativamente aisladas alrededor de un grupo de personajes que los moche hubieran considerado parte de una especie de panteón interactuante. Por supuesto que podría existir una combinación de las dos formas, quizás una "narración continuada" alrededor de personajes centrales, y al mismo tiempo, narraciones breves, notas aparte, que harían más explícitas algunas de las características de los personajes principales, o "puentes" que crearían una relación entre secuencias relativamente aisladas. Lo que se asume es que entre las partes, presentes en pintura y escultura, debe haber una coherencia básica.

Efectivamente hay una cantidad abundante de imágenes que muestran a la Divinidad Intermediadora y su entorno en confrontaciones que en amplia medida se ubican en el océano, o en un enfrentamiento con monstruos marinos, en relación con aves marinas, pero también otras en las cuales la misma Divinidad es sostenida por estas aves. Lo que quizás haya que anotar nuevamente es que el ambiente marino y acuático, al igual que el cielo nocturno, para los moche pertenece al mundo de la oscuridad, de forma que estas escenas no están tan distantes de la temática del entierro. El problema mayor en la concatenación de las escenas de enfrentamiento de F es la secuencialidad precisa. Más

allá de la secuencia de los combates marinos habrá que discutir cómo ellas se insertan en la totalidad del universo mítico relacionado con la misma Divinidad u otras. Es que a diferencia de la secuencia del entierro (cap. 12), y de la "rebelión de los objetos" (cap. 14), no disponemos en este caso de una secuencia mayor que muestre los hitos principales.

Hay quizás un punto que ofrezca tanto la posibilidad de crear una secuencia larga como también el presentar un problema interpretativo. La Divinidad Intermediadora cambia sus características corporales y sus atuendos en el transcurso de sus peripecias. Este proceso de transformación en lo corporal es un proceso de envejecimiento. Este mismo proceso ha conducido a que se le denomine "Wrinkle Face" (cara arrugada), ya que conforme envejece cambian las características de su cara a un arrugamiento que casi termina en una cara de calavera. Pero no hay solo estos cambios, hay otros: por ejemplo gracias a su inmersión en el agua desarrolla una serie de bubas o pústulas. Sin embargo, hay transformaciones aún más avanzadas que consisten en que la Divinidad puede adquirir la figura de animales en las mismas confrontaciones con sus adversarios, y ya, como resultado de sus peripecias, puede generar plantas alimenticias con su propio cuerpo. En sus atuendos lo más espectacular es sin duda alguna la pérdida de su tocado. Este es un tema importante, repetido con frecuencia, pero también hay cambios en su camiseta o *uncu* y otros adornos personales. El problema es que no todos los pintores y escultores respetan estos cambios canónicamente. Circunstancialmente, y por la repetición de confrontaciones presentadas, se puede identificar en estos contextos con una probabilidad alta a la misma Divinidad.



Fig. 13.1: Una escultura de la cabeza de la Divinidad F con cara relativamente joven (MfE Berlín VA 12926) (dib. Korczok).

Ya la figura 13.1 muestra a la Divinidad con sus atuendos característicos más frecuentes. Con estos elementos aparece en algunos contextos con gran regularidad sin que se presenten variaciones importantes. Uno de estos contextos es la secuencia del entierro. Hay un detalle propio de las escenas iniciales que posteriormente, aunque tenga el vestuario casi idéntico, casi solo aparece en éstas. Es que el felino que adorna su tocado aparece con un círculo añadido con un hilo a su nariz. Pero en la secuencia del entierro de la tuerta la Divinidad Intermediadora misma no cambia mucho, salvo en lo que se refiere a sus ausencias en la entrega de *Strombus*. Pero en las peripecias marinas el personaje mismo, como ya dijimos, pasa por un proceso de deterioro de una confrontación a la siguiente.

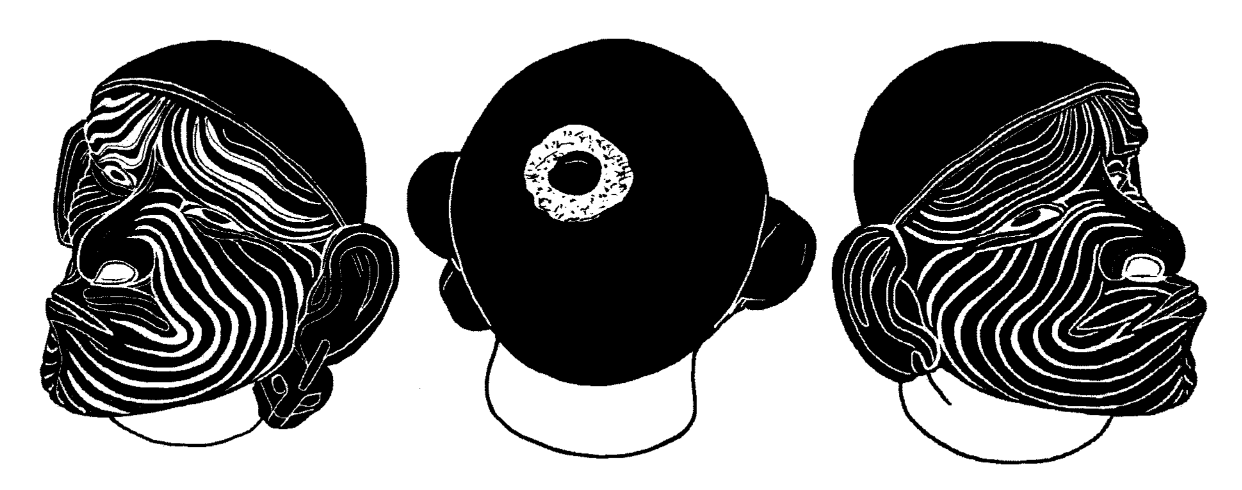
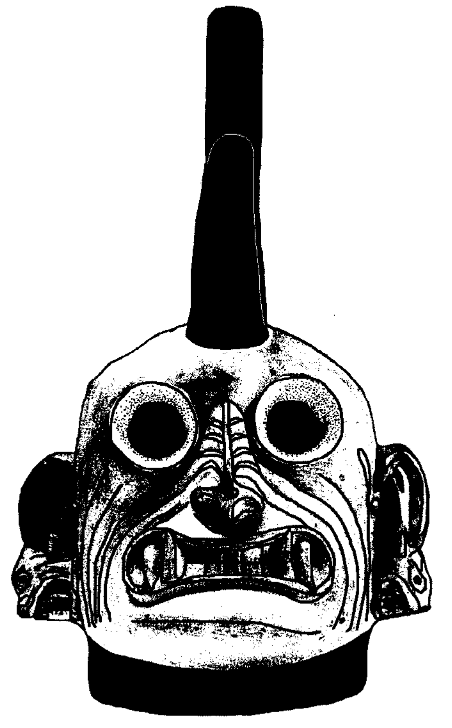


Fig. 13.2: Una escultura de la cabeza de la Divinidad F con cara arrugada y sin tocado (MfE Berlín VA 4663) (dib. Korczok).

La figura 13.2 ya lo muestra con una cara bastante arrugada y sin tocado. En esta escultura del Museo de Berlín se ha conservado solo una de las cabezas de culebras que cuelgan de sus orejas. Este detalle, si bien no es exclusivo de él, es una parte de sus identificadores centrales que aparecen en un gran número de imágenes. Comparando las dos imágenes (figuras 13.1 y 13.2) uno podría dudar de que se trate del mismo personaje. Pero en vista de la gran cantidad de imágenes que atestiguan su transformación no cabe duda sobre ello.

Ya en la figura 13.3 de la colección del Museo Larco su aspecto es casi esquelético. Claro que ahí cabe la interrogante de si no es efectivamente un muerto esquelético. Si bien la pregunta es particularmente importante para nosotros, para los moche no parece haber sido un elemento que hubiera excluido una continuidad de sus peripecias. Y, solo para tomar conciencia de ello, también en el mundo cristiano muerte y resurrección parecen formar parte de personajes sagrados.



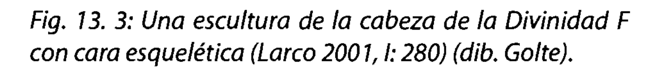


Fig. 13. 3: Una escultura de la cabeza de la Divinidad F con cara esquelética (Larco 2001, I: 280) (dib. Golte).



Fig. 13.4: Una escultura de la Divinidad F semidesnuda con bubas en el cuerpo (MfE Berlín VA) (dib. Golte).

Solo podemos reconocer el carácter de Divinidad de la figura 13.4 por su dentadura felínica y por mostrar culebras en su cinturón. Si no hubiera al mismo tiempo la escena pintada sobre el cuerpo de la vasija, en la cual se ve no solo sus atuendos característicos sino también a su ayudante y el perro manchado que lo acompaña con gran frecuencia, efectivamente tendríamos problemas serios de identificación. Sin embargo, existe un número considerable de vasijas que muestran a un personaje con estas bubas, y algunas veces más específicamente con bubas que tienen la forma de un grano de café o que llevan una pequeña cruz encima. En muchas de estas representaciones aparece el plato que sirve para recolectar las bubas sueltas. Parece que es parte de las peripecias canónicas del personaje. En estas versiones, por ello encontramos éstas en publicaciones sobre "huacos eróticos", su capacidad viril parece acentuadamente mermada por su pene ostentosamente caído, y en realidad este aspecto parece formar parte de la condición que se quiere mostrar. Parece que para el observador moche también estas versiones sin pintura eran reconocibles.



Fig. 13.5: Una pintura de la Divinidad F como polilla (Kutscher 1954: 64) (dib. von den Steinen).

Otro aspecto de la Divinidad Intermediadora es que puede tomar los cuerpos de una serie de animales. Uno de ellos es el de la polilla (figura 13.5). Esta

conversión parece ser de bastante importancia y probablemente se sitúa al inicio de sus aventuras marinas, como veremos. Casi siempre aparece cazando a un ave marina en la convención de imagen lateral en botellas de asa estribo. Esta convención por lo general se utiliza en situaciones de transición.

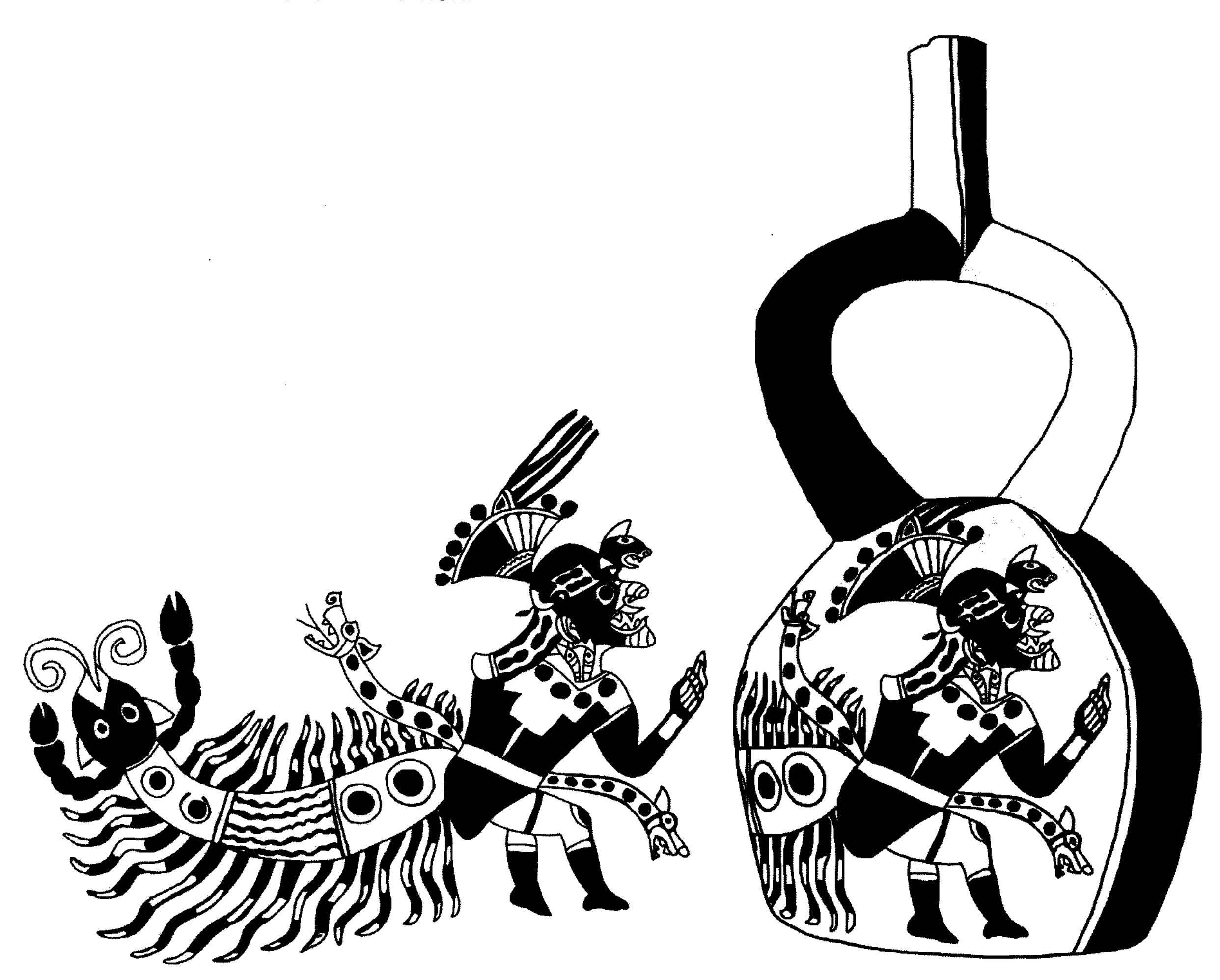


Fig. 13.6: Una pintura de la Divinidad F con cuerpo de marucha (Museo Bruselas según Purin 80: pl XXVII) (dib. Golte).

La botella de la figura 13.6 también pertenece a este grupo transicional. Muestra a la Divinidad con cuerpo de marucha, que de por sí es una figura intermedia entre el ambiente terrestre y el marino. En la escena no se enfrenta con ningún otro ser, solo hace un gesto con su mano derecha, el dedo índice levantado, que probablemente signifique algo como "para que el sol salga". Y en este contexto parece simbolizar simplemente que la Divinidad Intermediadora pasa de la superficie terrestre al ambiente acuático submarino. Las escenas de transformación a un cuerpo de animal aparecen ante todo en confrontaciones. Frecuentemente adquiere el cuerpo de sus adversarios y es discernible de aquellos solo por la indumentaria en su cabeza. La figura 13.7 muestra a la Divinidad en una escena particularmente bien pintada, en la cual se puede observar algunos elementos más de su caracterización: una especie de abanico de plumas en el tocado, del cual a su vez nacen plumas largas oscuras con



Fig. 13.7: Una pintura de la Divinidad F con el primer tocado con su ayudante Iguana, en la cual éste le ofrece un caracol Strombus *(Museo de América, Madrid) (dib. Golte).*

una punta clara, la camisa de pirámides invertidas que encajan a otras de pie. En esta escena toma la mano de su ayudante, mientras éste le ofrece un caracol *Strombus*. El ayudante Iguana de la Divinidad (figura 13.7), con su tocado de cóndor, es mucho más constante en sus atributos constituyentes. Los dos forman a lo largo de las peripecias marinas aliados en el combate, pero algunas veces la Iguana actúa independientemente, en especial cuando la Divinidad misma está herida o en peligro. También los símbolos de "S" de espirales complementarias que en este caso adornan la camisa de la Iguana aparecen frecuentemente en su contexto. En cuanto a la Iguana nos parece interesante que sus extremidades visiblemente muestren las características de una Iguana trepadora, con falanges largas que permiten que el animal se pueda mover con facilidad en las ramas de arbustos y de árboles. Es que en la costa norte encontramos varias especies: el pacazo (*Callospistes flavipunctatus*) que es más de ambientes secos, y la iguana propiamente dicha (*Iguana iguana*) de ambientes más húmedos, que parece haber servido de modelo para los pintores del ayudante Iguana.



Fig. 13.8: Una pintura de la Divinidad F con nuevo tocado cuando es asistido por un ave marina y la Iguana (Kutscher 1983: 276).

En cambio la Divinidad Intermediadora cambia en su representación. Especialmente en la escena, en la cual parece herido o agotado y aves marinas, buitres y el propio ayudante Iguana le apoyan, ocurre en la mayoría de los casos un cambio en su tocado. Habría que observar, sin embargo, que su nuevo tocado es muy similar al antiguo en algunos casos, en otros es más esquematizado. La figura 13.8, tomada de una botella asa estribo del Museo Peabody, muestra más bien el parentesco entre los tocados. Ahí casi se podría decir que se pasa de una representación de perfil a una que muestra al personaje frontalmente. Pero otras representaciones del mismo tema muestran que efectivamente a partir de ahí su tocado es semicircular con una cabeza de felino al centro, y dos trapecios

que salen de este semicírculo. Con ello se crea una mayor cercanía al tocado del Dios Marino (D). Especialmente en la escena de adquisición del nuevo tocado hay un mayor número de representaciones esculturadas o estampadas, y no simplemente pintadas. También la imagen reproducida por Kutscher tiene elementos de estampado en la cara del personaje central (figura 13.8).

Pero veamos los aspectos de transformación de la Divinidad Intermediadora a lo largo de sus peripecias y confrontaciones. El punto de quiebre, en el cual se inicia su tránsito por el mar, parece estar en una escena en la cual caza un ave marina (figura 13.5, figura 13.9). Es que siempre aparece en la exposición lateral sobre el cuerpo de la botella aludida.



Fig. 13.9: Una pintura de la Divinidad F como polilla en la posición lateral sobre el cuerpo de la botella (MfE Berlín VA 47997) (dib. Golte).

Podemos suponer que hay dos aspectos que pueden ser importantes en la imagen de la figura 13.9. Por una parte la conversión de F en polilla y por la otra la captura del ave marina. Parece algo especial la situación, ya que la Divinidad se convierte en un insecto volador nocturno y ataca a un ave marina que pertenece al ambiente marino húmedo de arriba que más se relaciona con la noche.

No queda muy claro el porqué se da esta transformación. La única escena, en la cual también aparece en la forma de este animal lo muestra en relación con el Dios Búho en una botella de asa estribo del Museo de Brooklyn (figura 13.10).



Fig. 13.10: Las pinturas de la botella de Brooklyn. F en relación con el Dios Búho. En una cara aparece con su figura antropomorfa, en la opuesta como polilla (Museo Brooklyn) (dib. Golte) (dib. plano de Kutscher 1983: 308).

En esta vasija la Divinidad en su forma humana parece sostener los palillos característicos del juego de pallar sin que aparezcan pallares sobre la botella. Como hemos entendido a los palillos como una especie de ofrenda al mundo de arriba, ésta podría significar un acto relacionado con su conversión en un animal relacionado con el mundo nocturno de arriba en la cara opuesta de la botella. Parece mostrar un acercamiento entre la Divinidad Búho y la Divinidad Intermediadora, ya que comparten el mismo *unku* adornado con círculos y también las orejeras redondas. Ya en la cara opuesta de la vasija encontramos a F convertido en polilla, ya no porta los palillos, su protector coxal se ha vuelto bicolor, mientras el Búho no parece haber sufrido cambios sustanciales. Así que resulta difícil comprender por completo la transformación, a pesar de la importancia que tiene la escena, en la cual F, ya convertido en polilla, caza el ave marina.

La caza del ave marina aparece no solo con F en la forma de polilla, si bien es la más frecuente. Hay varias escenas en las cuales F simplemente tiene sus atributos normales, por ejemplo en una escena temprana (Moche III) que podemos observar en la figura 13.11. Este tipo de vasija, como ya lo discutimos, está asociado con la época seca y las confrontaciones bélicas, y sitúa a esta confrontación en la época seca, inaugurando quizás una serie de *tinku* bélicos, como también se expresaría en los signos de "S" en el asa estribo lateral de la botella. Es también interesante en este caso que en las figuras laterales de la escena aparezca una marucha estilizada que nuevamente indicaría la transición al ambiente marino.



Fig. 13.11: La caza del ave marina en una botella de boca ancha con asa estribo lateral (MfE Berlín VA 47997) (dib. Golte).

En otras variantes del mismo tema, también en pinturas en la posición lateral de la botella de asa estribo, el Dios Intermediador toma la forma de un pulpo. En una versión de F como polilla éste atrapa una culebra y no el ave marina (Kutscher 1983: 231). En este caso se podría entender la culebra como un representante más abstracto del mundo subterráneo (figura 13.12). Pero veamos las confrontaciones marinas mismas.



Fig. 13.12: La caza de una culebra por F convertido en polilla en una botella de asa estribo en la posición lateral (MNAAH, Lima) (Kutscher 1983: 231).

El vaso acampanado de la colección del Museo Larco (figura 13.13) muestra ante todo que efectivamente los moche veían las actividades de la Divinidad F en una secuencia. El primer problema, sin embargo, que se nos presenta con la imagen de la figura 13.13 es que ésta es circular. No sabemos si los moche tenían una forma habitual de concatenar las imágenes en este tipo de ceramio. En la mayoría de los casos de vasos acampanados parece que la dirección de lectura va de derecha a izquierda, pero conocemos también vasijas que muestran que esto no es una regla excluyente ya que puede haber, juzgando por el movimiento de los actores involucrados, una dirección inversa. Castillo (1989: 174 s), que discute la misma vasija, supone incluso que la acción tendría que ser leída en forma de estrella. Él empieza la lectura con la escena en la cual la Divinidad es sostenida por las aves (3), para saltar a la escena en la cual aparece un personaje con *tinya*, y dos Divinidades sin tocado tocando *antaras* (5), pasa a la escena en la cual F se enfrenta a un personaje globular (2), a esta confrontación piensa que sigue otra con el pez con aletas (4), para terminar finalmente en la lucha con el personaje con espinas (1). No nos parece muy probable que el autor esté en lo cierto por la variación de los atributos anteriormente señalados.

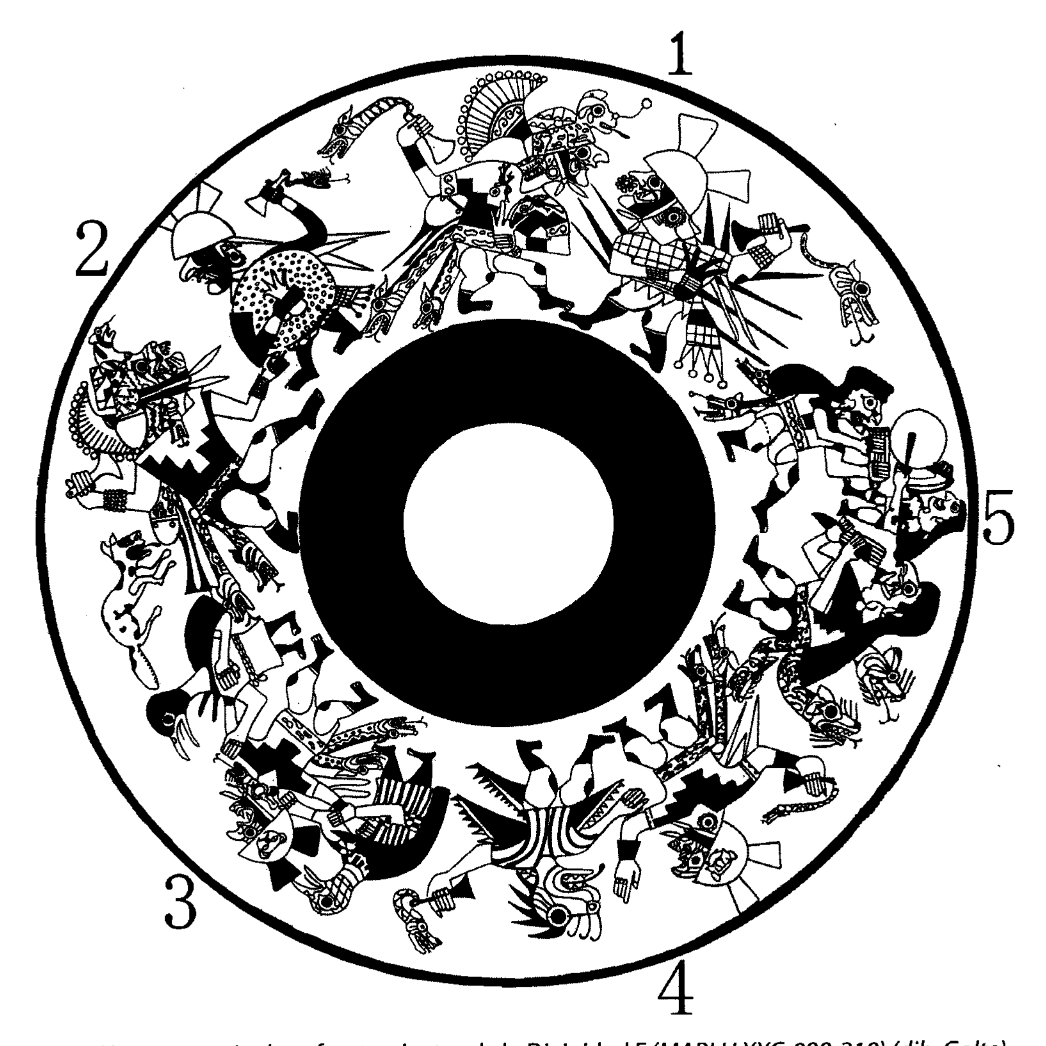


Fig. 13.13: Una secuencia de enfrentamientos de la Divinidad F (MARLH XXC-000-210) (dib. Golte).



Fig. 13.14: Vista lateral del vaso acampanado de la secuencia de enfrentamientos de la Divinidad F (Museo Larco, Lima MARLH XXC-000-210) (dib. Golte).

De hecho, también tomando en consideración otras representaciones en vasos acampanados, nos parece más probable que los pintores hayan pintado la secuencia en el orden pensado narrativamente, así que no haya saltos de la manera como lo supone Castillo. Esto, sin embargo, no nos indica con cuál de las escenas empezar la lectura, ni en qué dirección leer. Tampoco la parte exterior del ceramio ofrece ninguna pista, al contrario, las pirámides con gancho que simbolizarían un *tinku* del mundo de abajo con el de arriba podría hacernos dudar de la dirección de lectura, ya que la voluta sobre la pirámide es dirigida hacia la izquierda (figura 13.14). Hemos puesto la numeración de las escenas por razones que vamos a comentar. La primera es que el personaje principal parece envejecer de una escena a la otra: en la primera aparece sin arrugas, y sucesivamente parece envejecer. Esto es significativo ya que el mismo personaje puede aparecer hasta en ceramios esculturados con arrugas pronunciadas. La segunda es que el personaje principal, esto es tematizado con frecuencia en las pinturas, pierde su tocado en la lucha con la Divinidad D. Habiendo este énfasis y el significado de cambio de tocado, pensamos que las escenas en las cuales aparece con el mismo tocado (1, 2), que también le caracteriza en la secuencia del entierro, deberían estar en una secuencia. También en las cuales toma el tocado de sus adversarios, añadiéndole una imagen de felino (3, 4), deben ser secuenciales. No es solo el cambio del tocado, sino también el de su camiseta, que resultaría coherente de esta forma. En las imágenes 1 y 2 la pirámide invertida en la parte superior de su camisa es clara. Cuando es sostenido por las aves en la imagen 3 la parte clara pasa a la parte inferior, manteniéndose así hasta la imagen 5, en la cual ya resulta sin tocado (5). El ordenamiento de esta forma resulta coherente con otras imágenes en las cuales se comenta el cambio o la pérdida del tocado, como veremos más adelante.

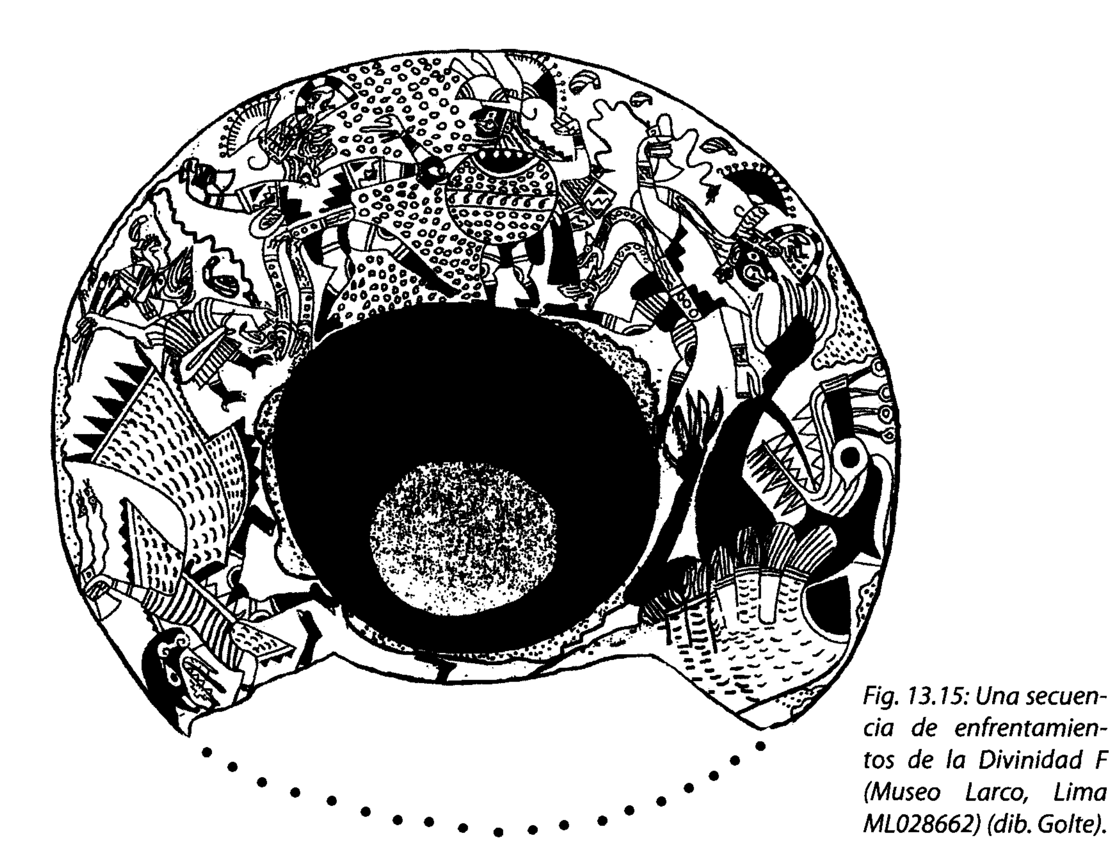


Fig. 13.15: Una secuencia de enfrentamientos de la Divinidad F (Museo Larco, Lima ML028662) (dib. Golte).

Existe otro vaso acampanado en la colección Larco (ML028662), que desgraciadamente es incompleto, como podemos apreciar en la figura 13.15. En la edición nueva de *Los Mochicas* de Larco (2001, II: 298) hay una transposición de la misma imagen que crea la impresión de que falta una parte importante de la vasija. Sin embargo, en un artículo de Larco con el mismo título (1945: 23) existe una foto, que hemos tenido como base para hacer el dibujo. En esta secuencia podemos apreciar que al parecer la vasija acampanada mostraba solo tres escenas de las confrontaciones de la Divinidad F, la lucha con el monstruo *Strombus*, la lucha contra el personaje esférico y la lucha contra el monstruo pez con el pelo partido. Faltaría la Divinidad F en el último enfrentamiento, pero aun se nota sus pies. El espacio restante debe haber estado ocupado con la parte posterior del monstruo *Strombus*. A lo más, como en la confrontación con el personaje esférico, hubiera podido haber una imagen adicional de la Iguana. No hay espacio para una escena completa adicional. Hay ligeras variaciones en el tocado de F y al parecer en este caso también muestra más arrugas en el enfrentamiento con el personaje esférico. Así que en este caso también podemos asumir que el sentido de la lectura era de derecha a izquierda. Pero no es posible hacer más precisiones debido al hecho que se perdió la Divinidad F en el enfrentamiento con el pez. Vale la pena poner de relieve que la camisa de F tiene el mismo diseño que en las primeras confrontaciones de la figura 13.13.

Las confrontaciones marinas de la Divinidad F aparecen mayormente en botellas con asa estribo. Frecuentemente las dos caras paralelas a la abertura del asa están ocupadas por enfrentamientos diferentes, pero también hay en algunos casos escenas iguales por ambas caras. Parece que por lo menos en parte de las escenas la Divinidad F es acompañada por la Iguana (figura 15) o también por el perro manchado (figura 13.13). Ya hemos hecho hincapié en el hecho de que en la gran cantidad de imágenes dedicadas a las confrontaciones marinas hay algunos momentos que muestran que la Divinidad F resulta herida o es auxiliada. Parece que los moche no tenían un canon definitivo de cuál de las luchas antecede o sigue. En este sentido tampoco las dos caras, cuando muestran imágenes diferentes, aparecen en combinaciones pautadas. Una suposición plausible sería que se haya pensado en una secuencia que pasaría en la confrontación de animales de la playa mar adentro hacia las islas guaneras, donde se suponía la morada del Dios de la Vía Láctea y del Búho, prosiguiendo finalmente hasta el cielo nocturno. De hecho la secuencia de las figuras 1 y 2 parece corresponder a una suposición de este tipo, ya que el erizo (figura 13.13) se encuentra sobre las rocas de la playa. De ahí seguiría el enfrentamiento con el personaje esférico (probablemente una malagua) (2), para proseguir con las aves marinas y el buitre (3), que se puede asociar con el templo y las islas guaneras, el pez (4) y finalmente la entrada plena al reino de los muertos (5).

Frecuentemente, y especialmente en contextos más amplios, la secuencia de las confrontaciones marinas es resumida con una representación de la lucha entre el Dios Marino con una cola larga llena de peces (figura 13.16) o también una confrontación entre F y la Divinidad Marina D (figura 13.17). En la figura 13.17 se puede apreciar que en realidad hay cierto paralelismo entre la Divinidad F y la Divinidad D. Ambas comparten el cinturón de serpientes y también pueden tener semejanza en la vestimenta. Sin embargo, por lo general la Divinidad D muestra una afinidad mayor con el mundo de abajo. Los dos o más

rayos que salen centralmente del frontis de su tocado en muchos casos aparecen con cabeza de serpientes. Es decir, a diferencia de F que por su tocado original estaría ligado con el Dios Diurno, el Dios Marino estaría más asociado al mundo subterráneo. Incluso cuando F aparece con rayos en su tocado, como frecuentemente acontece en la fase de recuperación o la victoria final sobre el monstruo de la oscuridad (figura 13.34 C) éstos parecen referirse a los rayos del Dios Diurno que sale en la madrugada y no al poniente como en el caso del Dios del Mar.



Fig. 13.16: El enfrentamiento de F con la Divinidad Marina D en presencia de la Iguana (Musée de l'Homme, París) (Kutscher 1983: 275).



Fig. 13.17: El enfrentamiento de F con la Divinidad Marina D en presencia del perro manchado (Kutscher 1954: 56 C) (dib. von den Steinen).fv

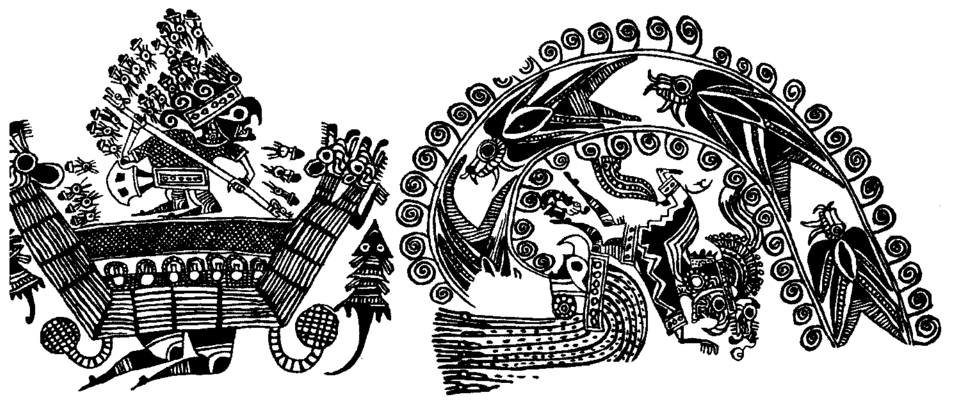
Es notorio que los enfrentamientos de F son con seres ligados con la Divinidad Marina o ella misma. Sin embargo, hay que ver con exactitud cuál es la relación entre ellos y la Divinidad Marina. Si observamos la figura 13.18, podemos apreciar que el monstruo con el pelo partido, que se enfrenta a F y sus acompañantes, lleva una cabeza de cóndor en su cinturón, e igualmente en el cordel de su cuchillo. Si asumimos que el cinturón es un indicador del parentesco materno, los monstruos marinos pertenecerían a un grupo que maternalmente desciende del cóndor, y probablemente compartirían el parentesco paterno con la Divinidad D. Según las reglas de parentesco andino esta descendencia diferenciada crearía una jerarquía que otorgaría a D la superioridad sobre los monstruos. De igual forma F se situaría inferiormente en la jerarquía en relación con el Dios Diurno por descender maternalmente de la culebra.



Fig. 13.18: Confrontación entre F y el monstruo con el pelo partido (dib. Golte, parte tomada de Donnan y McClelland 1999: 51).

Fig. 13.19: Una representación de los inicios de los enfrentamientos de F (McClelland 1990: 93) (dib. McClelland).

En muchas escenas F es acompañado por la Iguana y por el perro manchado como en la figura 13.18, y éstos pueden intervenir en las confrontaciones. Nuevamente resulta interesante que la Iguana descendiera paternalmente del cóndor, y maternalmente de la culebra, y por lo tanto aparece en la cara opuesta de la vasija. Mientras el adversario se encuentra en una posición lateral entre la Iguana y la Divinidad F. Parece que los participantes de las luchas están ligados por lazos parentales que los unen y que los oponen.



La figura 13.19 muestra una escena en la cual el Dios Marino se encuentra en su bote y en la cara opuesta de la vasija observamos cómo una ola antropomorfizada devora al Dios F. Se podría suponer que ésta es una escena ubicada al principio de las confrontaciones con los seres propios del ambiente marino.



Fig. 13.20: Pintura de una botella de asa estribo con una representación, en la cual F es devorado por la ola y su enfrentamiento posterior con el ser esférico (McClelland 1990: 95) (dib. McClelland).

En cambio la figura 13.20 recoge el momento en el cual F es devorado por la ola, pero ya depicta un acontecimiento posterior, el enfrentamiento con el ser esférico, del cual hemos postulado que sea una escena relativamente temprana en el ciclo.

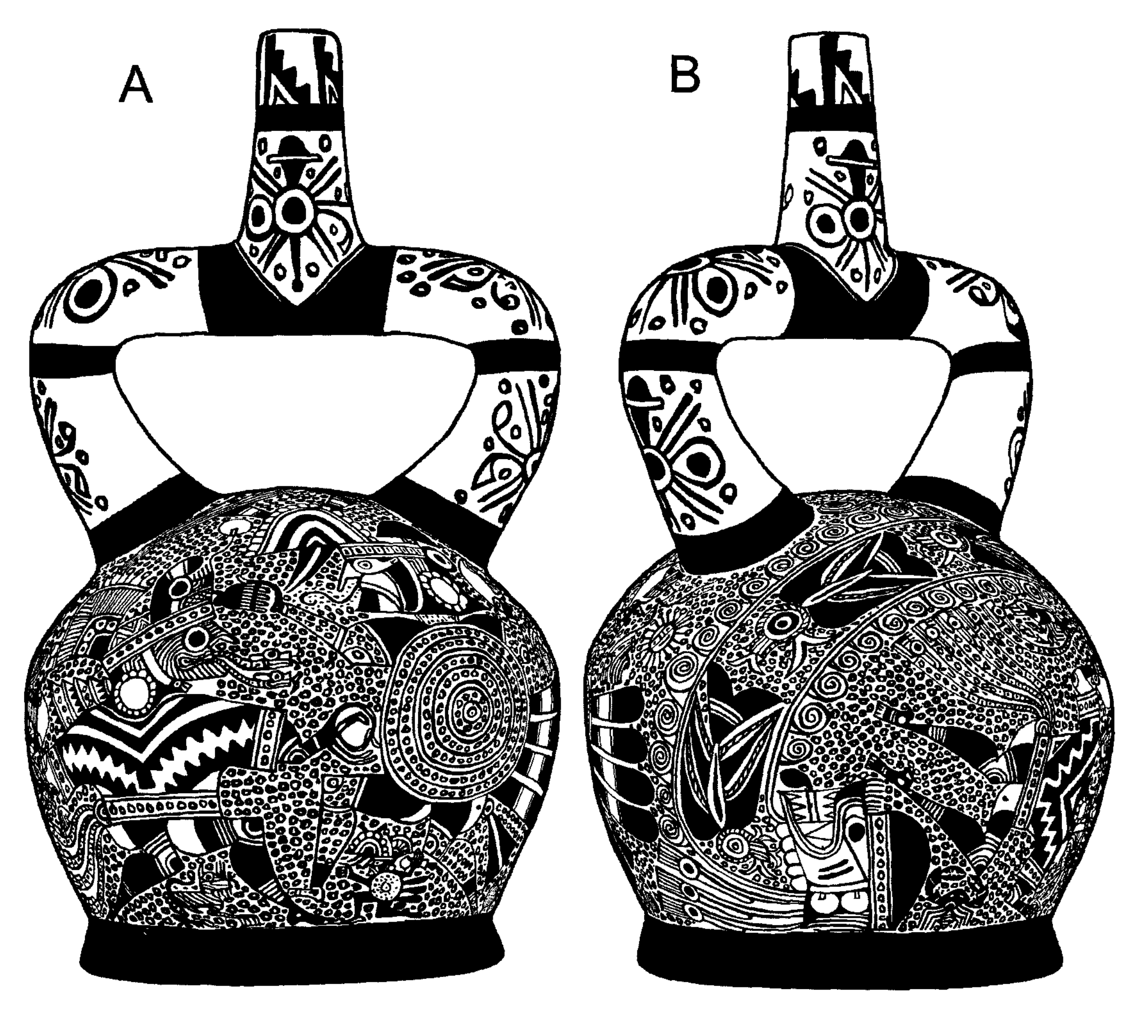


Fig. 13.21: Pintura de una botella de asa estribo con una representación, en la cual F es devorado por la ola (B y C) y su enfrentamiento posterior con el ser esférico (A y B) (colección privada) (dib. Korczok).

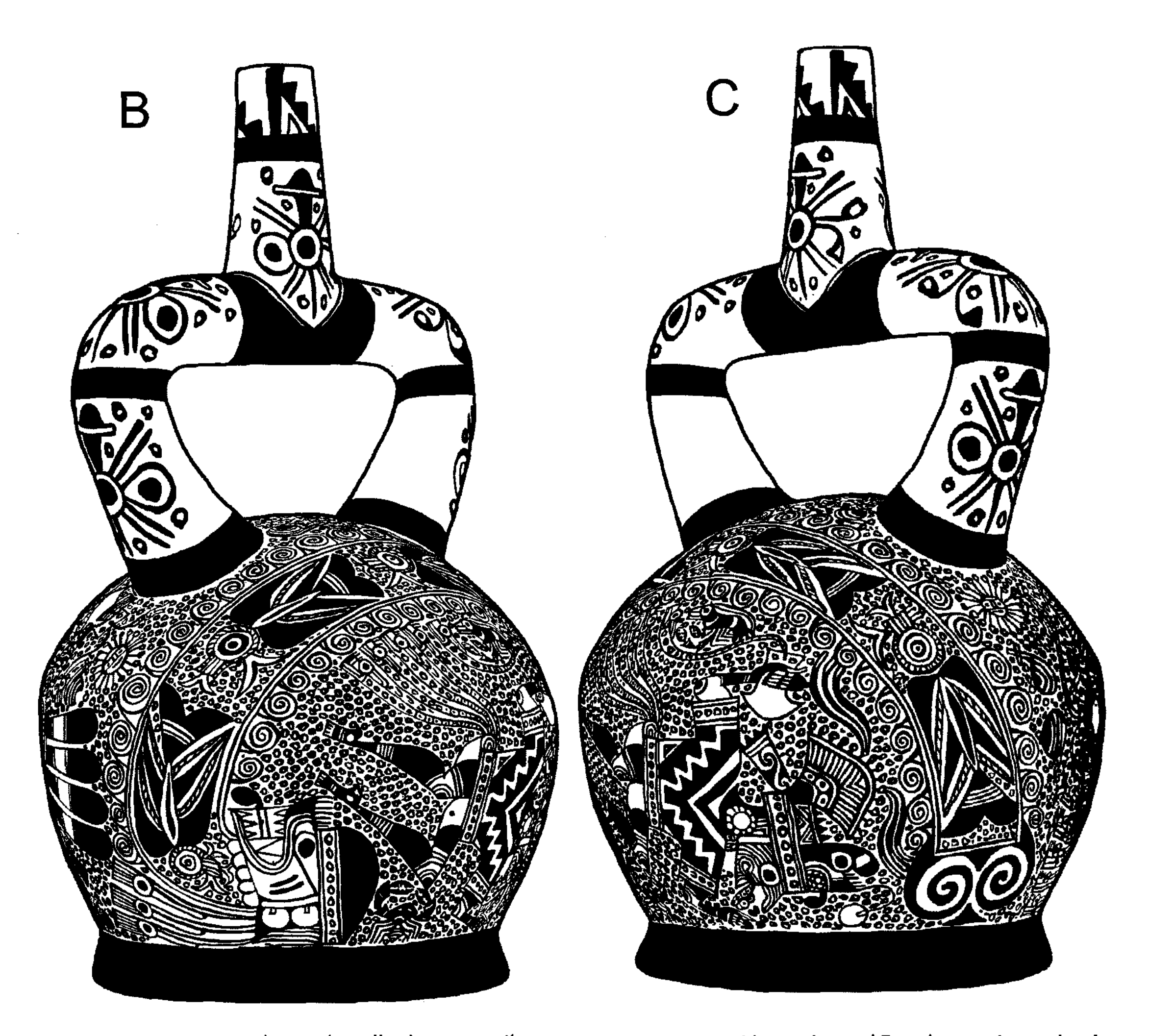


Fig. 13.21: Pintura de una botella de asa estribo con una representación, en la cual F es devorado por la ola (B y C) y su enfrentamiento posterior con el ser esférico (A y B) (colección privada) (dib. Korczok).

En la figura 13.21 se da la misma combinación de la devoración de F por la ola y el enfrentamiento con el ser esférico en una botella Moche V.

En la figura 13.22 aparece la misma escena del ser esférico, pero combinada con la confrontación con el erizo. Esto deja percibir que puede haber combinaciones diversas de escenas que pertenecen al ciclo de los combates de F en las botellas, pero quizás esto no sea tan arbitrario, ya que vemos en la figura 13.13 que las confrontaciones con el erizo y el ser esférico aparecen juntas al inicio de la secuencia. Si bien hay diversidad en las combinaciones, hay por otro también asociaciones que se repiten con gran frecuencia.

Hay algunas escenas claves, sin embargo, que son asociadas de manera más o menos regular. Una de las más importantes es el enfrentamiento de F, en el cual pierde su tocado característico. Parece que el tocado es un signo de identificación grupal y que su pérdida es un hito mayor en la narración, así que la combinación pautada de esta escena, que también determinaría de una manera prominente la estructura narrativa, con otra, probablemente no



Fig. 13.22: Pintura de una botella de asa estribo con la lucha con el erizo y su enfrentamiento posterior con el ser esférico (1 y 2) (colección privada) (dib. Korczok, dib. plano redib. según Donnan y McClelland 1999: 243).

sea casual (figuras 13.23, 13.24, 13.25 y 13.26). Las cuatro figuras presentadas difieren solo en detalles menores. La secuencia entre las dos escenas queda clara, ya que F lleva el tocado en la confrontación con el cangrejo, y evidentemente lo pierde en la confrontación con D. La

mayoría de las pinturas insiste en este detalle, no solo representando a F con el pelo suelto, sino presentando a la par al tocado en el ámbito circundante. Es interesante en este contexto que la acción del Dios Marino D armado de un pez en forma de lanza efectivamente parece estar dirigida a quitarle la indumentaria a F, y no tanto como para herirlo más allá. Esta sería la situación de combate habitual presentada en innumerables representaciones de batallas de dos guerreros, en el cual el vencedor le quita la indumentaria al vencido y lo lleva como cautivo. Todas las imágenes muestran un fondo que es formado por "S" intercaladas, y en la mayoría hay una ambientación que sugiere que la acción representada acontece en un entorno marino. Algunas de las figuras muestran estrellas de mar; sin embargo, tampoco falta el *ulluchu* cerca de los luchadores.

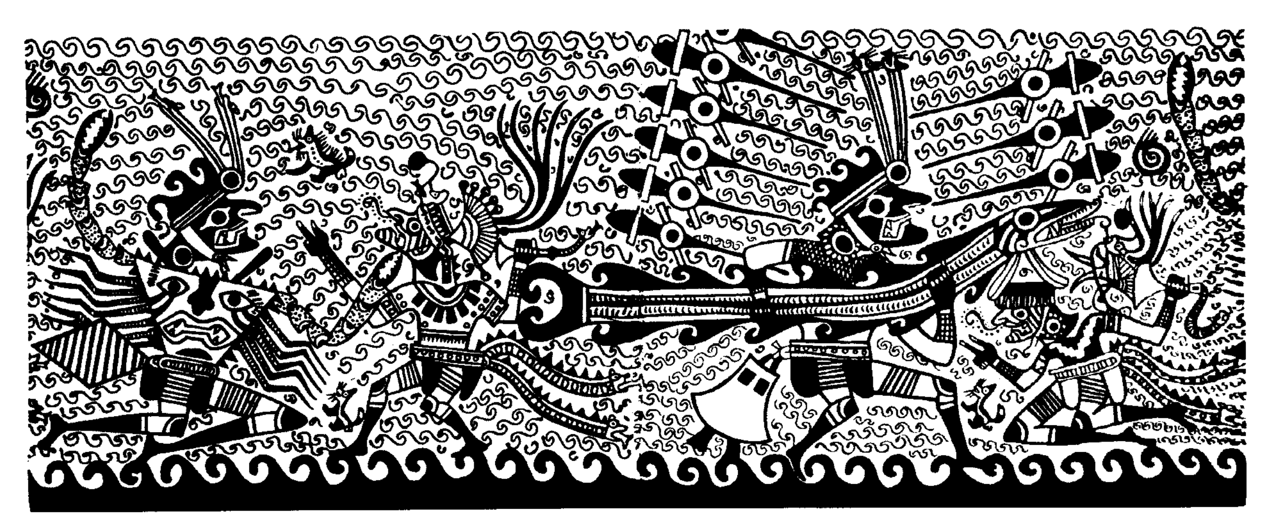


Fig. 13.23: La Divinidad F en combate con el cangrejo y la pérdida de su tocado en la lucha con el Dios D (Hébert Stevens 1972: 67).

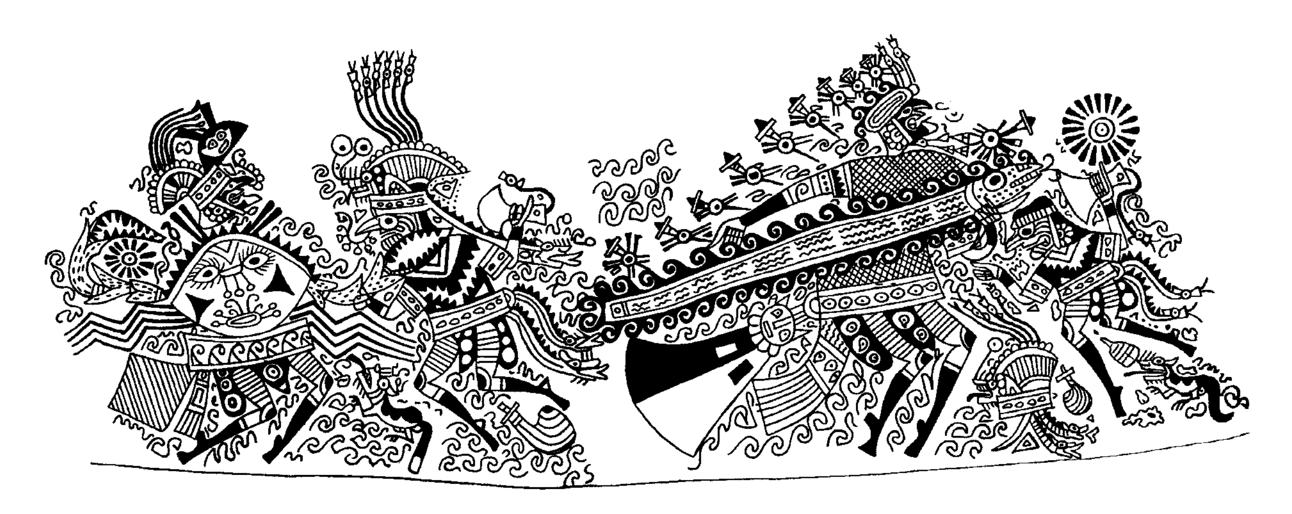


Fig. 13.24: La Divinidad F en combate con el cangrejo y la pérdida de su tocado en la lucha con el Dios D (Kutscher 1983: 266).

No conocemos la ubicación exacta de las imágenes de las figuras 13.23 y 13.24 en el cuerpo de las botellas de asa estribo. Pero las dos versiones, en las cuales se muestra la ubicación de los actores (figuras 13.25 y 13.26) dejan observar una particularidad que

las diferencia de la representación habitual de las luchas de F. Por lo general éstas están ubicadas paralelas al asa estribo y muestran a F como actor mayor. Las figuras 13.25 y 13.26 ostentan una combinación diferente. En estos casos la cara frontal paralela a la abertura del asa estribo está ocupada por los adversarios de F, mientras F mismo está situado en el espacio liminal entre las dos caras, es decir debajo del punto de inserción de las asas en la vasija. De hecho la coincidencia de ambas vasijas en este sentido, y la diferencia con las otras confrontaciones de él, sugiere fuertemente que la pérdida del tocado es un quiebre liminal en las luchas de la Divinidad y un momento de reubicación de él.



Fig. 13.25: La Divinidad F en combate con el cangrejo y la pérdida de su tocado en la lucha con el Dios D (Dib. Golte, dib. plano McClelland en Abadía de Daoulas 1999: 55).

Ya que las cuatro versiones proceden de manos distintas, podemos suponer que el enfrentamiento con el cangrejo es pensado por los moche como antecedente a la confrontación mayor con la Divinidad Marina. E igualmente se puede llegar a la conclusión de que la confrontación con el Dios del Mar afecta a la ubicación de F frente a las Divinidades mayores. Mientras hasta la lucha con el cangrejo aparece con el tocado que lo relaciona con la Divinidad Diurna, y el cinturón de serpientes que lo relacionaría maternalmente

con la Divinidad del Mundo de Abajo, la insistencia pautada en la pérdida del tocado en las pinturas, significaría un debilitamiento de su lazo con la Divinidad Diurna y un acercamiento al mundo de abajo, sea éste el ámbito marino o el mundo de los muertos. Así que, si observamos la secuencia inicial de la figura 13.13, el quiebre de la acción acontecería después de la confrontación con el ser esférico (2) y conduciría al cambio de su tocado en el momento en el cual es asistido por el ave marina y el buitre (3).



Fig. 13.26: La Divinidad F en combate con el cangrejo y la pérdida de su tocado en la lucha con el Dios D (Dib. Golte, parte plana según McClelland 1990: 91).

Resulta interesante en este contexto que exista por lo menos una versión en la cual la confrontación de F y el Dios Marino esté asociada con el combate con el ser esférico y no con el cangrejo (figura 13.27).



Fig. 13.27: Pintura de una botella de asa puente con dos picos con una representación, en la cual F se enfrenta al ser esférico y otra en la cual pierde su tocado (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte, parte plana redib. según Donnan y McClelland 1999: 150).

A pesar de que la representación en la botella de dos picos es bastante rara, pertenece ya al mismo final de Moche V, muestra bastante consistencia con las otras pinturas. Si bien se ha añadido una imagen lateral que simplemente muestra a la Divinidad Marina con su cola larga de peces, vemos que los seres vencedores, en la representación del ser esférico y el Dios D que le quita el tocado, se encuentran no solamente en una posición frontal debajo de la abertura del asa, sino que éstos además resaltan por su tamaño. La forma particular en la cual se ha pintado el pelo suelto de F en esta representación es una clave para comprender la alternancia de los tocados de los corredores en el desierto cuando éstos conmemoran las aventuras de F (figura 13.28).

Carreras como las de la figura 13.28 se realizan por lo general en el ambiente de las Lomas en la época en la cual las tilandsias están en flor, es decir a finales de la época seca (véase también las figuras 9.34, 9.36. 9.37, 9.38 y 9.39) con participantes humanos y animales, como en el presente caso, en el cual las lomas simplemente están representadas por una



Fig. 13.28: Corredores con la típica alternancia de tocado referidos a la alternancia de tocados de F en sus enfrentamientos (MfE VA 62184).

hilera curvada con la cruz del mundo de abajo inscrita por el lado de cada corredor. En la presente vasija se muestra no solo la alternancia de tocados, sino también de participantes del mundo diurno, B y C, y del nocturno A y D. Tanto la alternancia de tocados referidos a las contiendas del Dios Intermediador, como la participación de participantes de los bandos opuestos, hay que entenderlas como un rito que señala el fin de las confrontaciones y el principio de la época de cooperación, es decir la época húmeda de los valles.

La asociación de la escena de pérdida del tocado con dos escenas que se pueden considerar iniciales, ya que las luchas con el cangrejo y el ser esférico parecen ubicarse al inicio de las peripecias, quizás pueda significar que las escenas opuestas en la vasija en este aspecto quieran mostrar al principio al Dios Intermediador como victorioso, y en la parte opuesta su derrota. Esta suposición quizás se vea reforzada por una versión esculturada de la lucha con el cangrejo en el MfE de Berlín, en la cual el cuerpo de la botella está adornado con una fila de pescadores que cargan una red de pescar enrollada, y el cangrejo mismo por sus ojos se asemeja al cangrejo carretero que vive en la playa escondiéndose en agujeros que cava el mismo en la arena (figura 13.29).

Ya vimos en la figura 13.13 (subescena 3) que F en un momento de sus confrontaciones parece estar exhausto o seriamente herido, de manera que necesita asistencia. En la figura 13 es asistido por un ave marina y un buitre y aparece con un tocado que en las escenas anteriores caracterizaba a sus adversarios. En otras se le ve apoyado por un ave marina y la Iguana, como en la figura procedente de una botella de asa estribo del Museo Peabody, que por ambas caras muestra la misma escena (figura 13.8). También esto resulta de interés, ya que hemos visto que los seres y los acontecimientos propios del mundo subterráneo se encuentran con mayor frecuencia o exclusivamente en forma esculturada o estampada. De manera que se podría interpretar las escenas múltiples que

aparecen en cualquier colección grande de vasijas mochica que muestran a F sostenido por las aves marinas, los buitres y también la iguana como parte de su debilitamiento, y el cambio de tocado de facto lo convierte más en un integrante del mundo nocturno y subterráneo. En el mismo grupo habría que situar las vasijas esculturadas no menos frecuentes, en las cuales el Dios F parece volar encima de la espalda de un ave marina.



Fig. 13.29: Una botella de asa estribo lateral con una escultura del Dios F con su perro en confrontación con el cangrejo, pescadores que portan una red en el cuerpo cilíndrico de la botella. (MfE Berlin) (dib. Golte).

Donnan y McClelland (1979: 37) ofrecen la foto de una vasija en la cual la Divinidad es cargada, junto con caracoles *Strombus*, por una llama conducida por la Iguana. En una pieza hallada en San José de Moro es la misma Iguana que lo carga sobre su espalda (figura 13.30). También la escena, en la cual se encuentra en la playa con unos bubones asociados con el mundo de abajo probablemente se relacione con esta debilidad, que en este caso es relievada como una disminución de su virilidad (figura 13.4). Es este momento de debilidad, representado en formas diversas, que cambiaría el curso de la narración. Vemos que a diferencia de las escenas anteriores, en las cuales se enfrenta decididamente a sus adversarios, la debilidad lo conduce a cambiar de tocado, o a buscar apoyo ante las Divinidades del mundo de abajo, tal como aparece en las secuencias del entierro. Probablemente la misma debilidad es la causante de que la entrega de *Strombus* a las Divinidades del mundo de abajo tenga ofrendantes diferentes, como hemos visto en el cap. 12.

La figura 13.31 que muestra las confrontaciones de la Divinidad Intermediadora con el ser esférico y con el *Óctopus* quizás también se refiera a este momento de debilitamiento. Es que en una escena lateral, que aparece en el polo norte del cuerpo de la botella, emerge un encuentro del ayudante Iguana con el zorro. Claro que es hipotético relacionar la imagen con la debilidad de la Divinidad. Pero hay otra pintura en el Museo de Trujillo (figura 13.32) que podría mostrar una acción en la cual el zorro parece echar algo como un remedio al mar probablemente para que tenga efecto para alguien que está debajo de la superficie. Como el zorro aparece frecuentemente como un aliado de la Divinidad

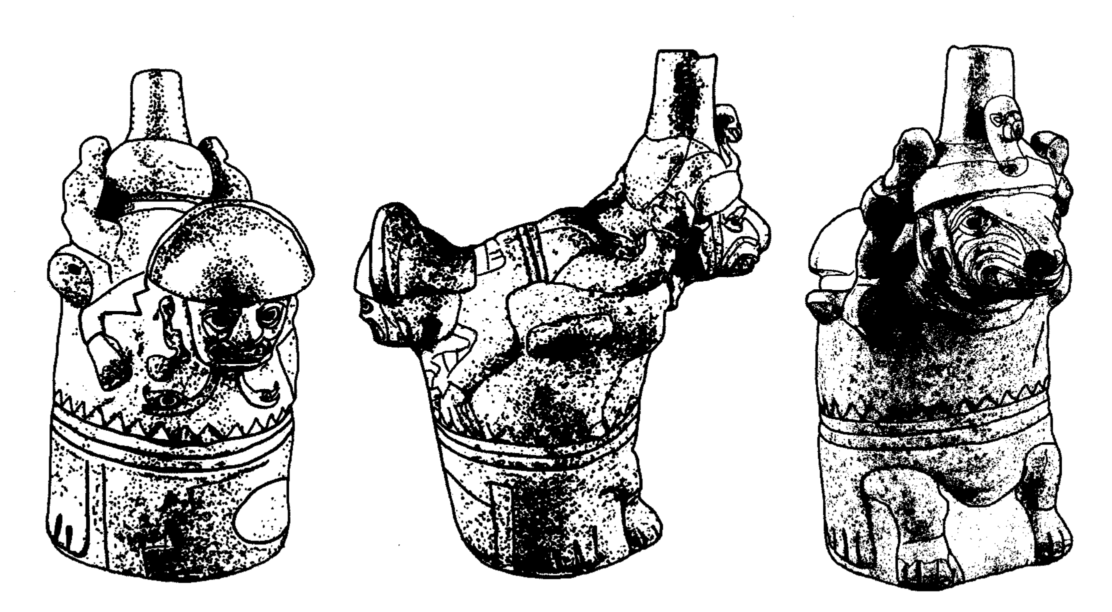


Fig. 13.30: Vasija escultórica procedente de una tumba de San José de Moro, en la cual se observa a F cargado en la espalda de la Iguana (INC La Libertad, Trujillo, M-U30-E7-C2) (dib. Golte).



Fig. 13.31: Las confrontaciones de F con el ser esférico y el Óctopus provenientes de una botella de asa estribo, tercera escena en el polo norte con la Iguana y el zorro (colección privada) (Kutscher 1983: 263)

Intermediadora, y como se puede postular un nexo en la figura 13.31, la asociación por lo menos resulta plausible. A pesar de ello la escena de la figura 13.32 queda algo enigmática, ya que no es simplemente el zorro. Parece que a su cuerpo se ha atado lo que aparenta ser una pareja de ratones que lo relacionaría más con el mundo de abajo.

No se puede delimitar un número exacto de los seres a los cuales el Dios Intermediador se enfrenta en sus peripecias marinas. Uno de sus adversarios importantes es la "raya con el pelo partido" (figuras 13.33 y 13.34). Esta aparece con bastante frecuencia y por lo general está asociada más con seres que aparecen al inicio de las confrontaciones, como en las figuras con el ser esférico y el cangrejo.

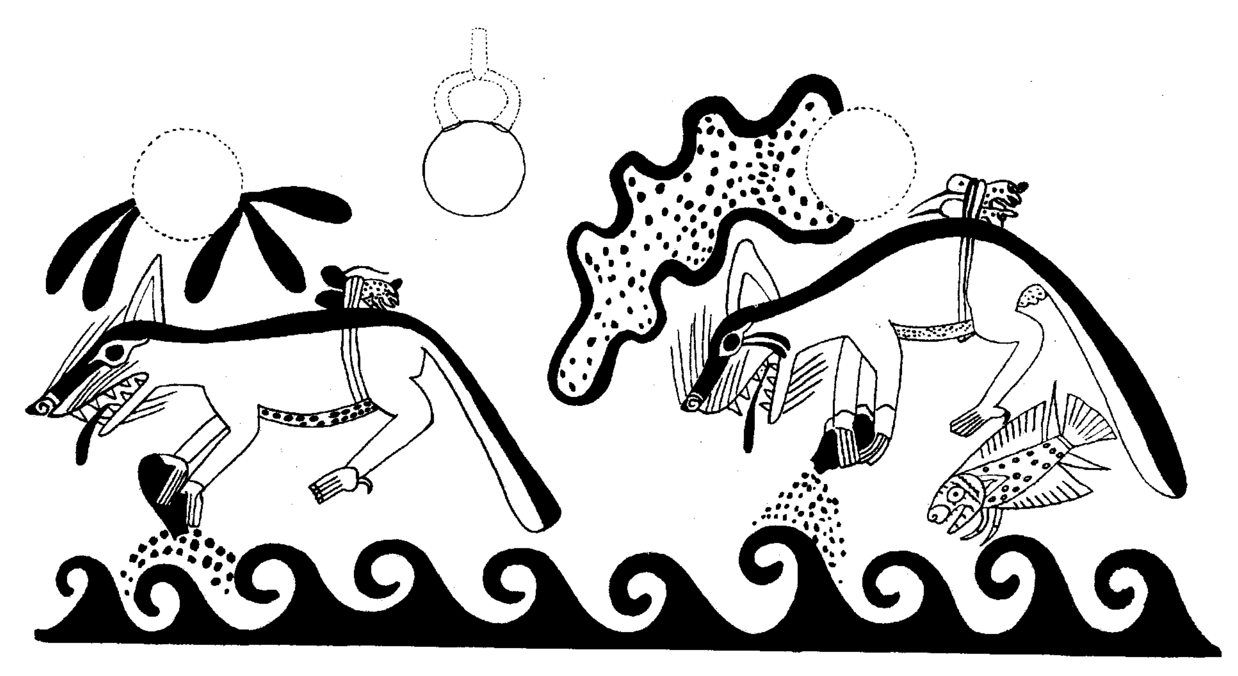


Fig. 13.32: El zorro echa con un mate remedios (¿?) al mar (Vergara y Sánchez 1995: 25).



Fig. 13.33: Las confrontaciones con el ser esférico y la raya con el pelo partido (Kutscher 1954: 54 B).



Fig. 13.34: Las confrontaciones con el cangrejo y la raya con el pelo partido (Kutscher 1983: 259).



Fig. 13.35: Las confrontaciones con la raya de pelo partido y el monstruo de la oscuridad (MfE Berlín VA 18395, dib. Márquez y Golte).

Sin embargo, también como podemos apreciar en la figura 13.35 puede ocupar una cara de la vasija, como representación de la fase temprana de las confrontaciones (A), y la cara opuesta (C) es dedicada a la lucha con el monstruo de la oscuridad que se sitúa más bien al final de las confrontaciones, como también se puede apreciar en la figura 13.13 (escena 4). Así que habría un doble juego de oposiciones y *tinku* en este caso. Por un lado es el *tinku* entre los adversarios del mundo de abajo y la Divinidad Intermediadora que pertenece al mundo de arriba. Y por otro lado es la contraposición y también el *tinku* ente las dos caras. La primera es ubicada, señalada por la pareja de zorros (A), en un tiempo intermedio entre día y noche. La cara opuesta (C), simbolizada por las culebras, se ubica en un tiempo que pertenece plenamente al mundo de abajo, en el cual el Dios Intermediador ha cambiado su tocado en la cabeza. Esta botella deja percibir lo que para

nosotros son atributos polisémicos construidos con la disposición de las imágenes en la superficie de ella. Quizás para los moche lo polisémico es más inherente en su homologación de categorías espaciales, temporales y también los atributos de cada uno de los actores según un sistema abstracto de categorías en su esquema del mundo.

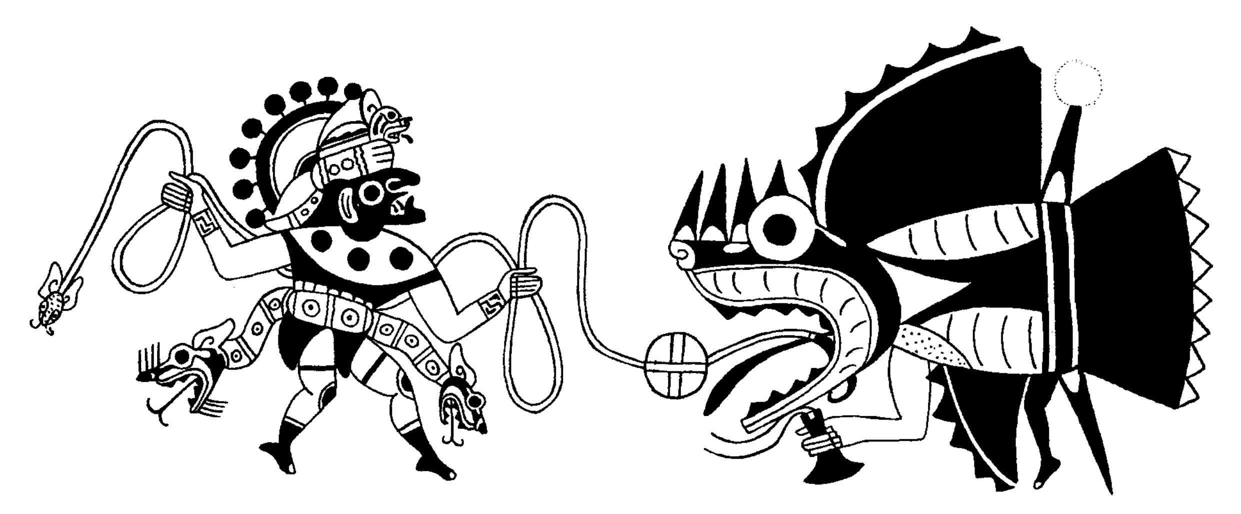


Fig. 13.36: Las confrontaciones con el pez gigante (Kutscher 1983:256).

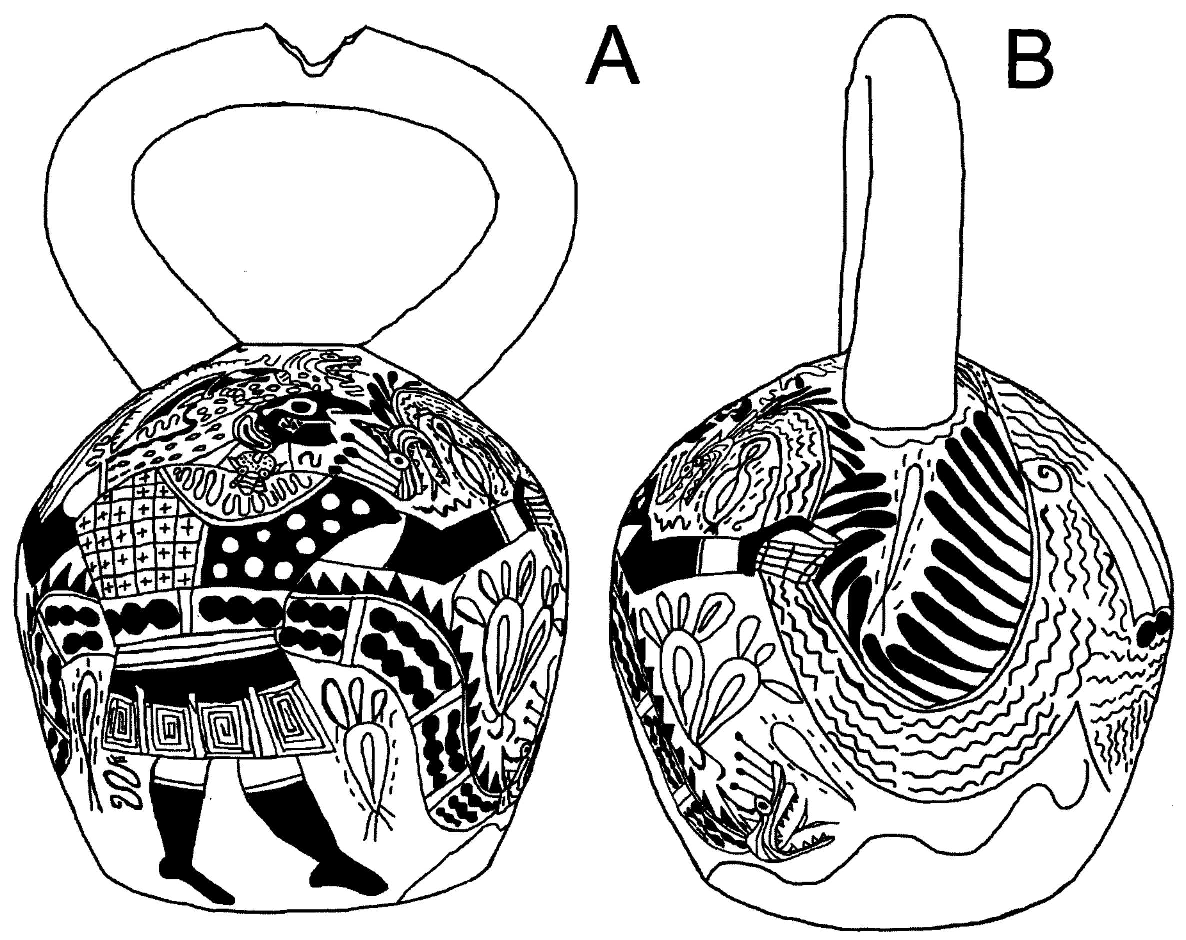


Fig. 13.37: Las confrontaciones con el monstruo Strombus (MfE Berlín VA nls 125, dib. Golte; desarrollo plano según Kutscher 1983:257 corr.).



Fig. 13.37: Las confrontaciones con el monstruo Strombus (MfE Berlín VA nls 125, dib. Golte; desarrollo plano según Kutscher 1983:257 corr.).

Otros adversarios importantes son un pez gigante (figura 13.36) y el monstruo *Strombus* (figura 13.37). Por lo general la captura de ellos es representada de otra forma. Los adversarios no aparecen como parejas contrapuestas en las caras de las vasijas de la botella de asa estribo, sino que el Dios Intermediador es colocado en un frente de la vasija y su adversario en la parte opuesta. Así que tenemos en la figura 13.37 al Dios Intermediador en la cara A y a su adversario en la cara C. El espacio de encuentro se ubica debajo del asa estribo. Estos encuentros en las caras laterales B y C son distintos entre sí. Mientras en la cara B el Dios Intermediador estrangula a una cabeza menor del monstruo, si bien es la delantera en un ambiente marcado por cactáceas, en la cara lateral D la segunda cabeza, mayor, parece inclinarse frente a su adversario. En este caso el espacio está marcado por tilandsias. Ya hemos visto que estas plantas son utilizadas para marcar el tránsito de la época seca de confrontación a la época húmeda. La importancia de esta escena para la humedad se ha puesto de relieve al poner a las cabezas de las culebras del cinturón del Dios Intermediador excepcionalmente las antenas con los ojos de caracol. Por lo general los caracoles sacan sus ojos en un ambiente húmedo. Los moche sabían esto por los caracoles *Bulimus* de las Lomas y como las colinas con tilandsias. Al parecer ellos asociaban el *Strombus* tanto con la tierra como con el agua. La pintura de una botella de asa estribo del Museo de la Universidad de Trujillo muestra esto con claridad (figura 13.38). En este caso es interesante que se asocie ambos caracoles con templos de la Divinidad Lunar en la línea costera que separa la parte baja de la parte de arriba de la botella. Es que la Divinidad Lunar también puede deambular entre el mundo diurno y el nocturno, o, si se quiere, del mundo seco al mundo húmedo.

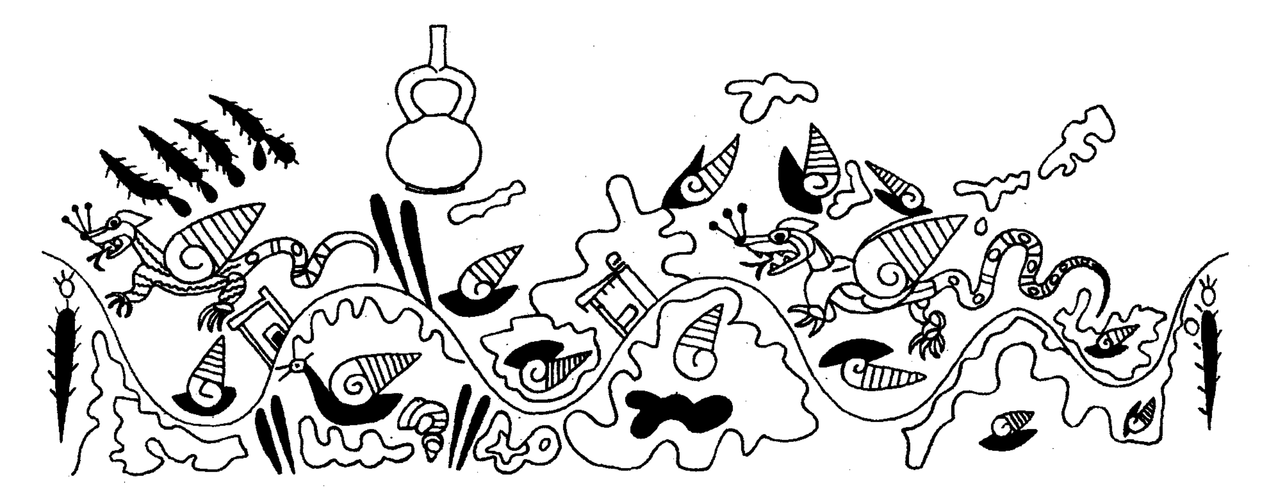


Fig. 13.38: El monstruo Strombus entre mar y tierra (Mitografia: 42).

Efectivamente, como ya muestra la figura 13.14, la lucha con el monstruo *Strombus* pertenece al ciclo de las confrontaciones marinas. Pero por otro lado el monstruo *Strombus* es entre todos los adversarios un contrincante especial. Ya hemos visto en la secuencia del entierro (cap. 12) que los monstruos aparecen en el techo del templo de la Divinidad de la época húmeda. Y también son objetos de ofrenda a la misma Divinidad que en algunas versiones muestra incluso una casa especial dentro de su templo para almacenar los caracoles. Son también la ofrenda mayor en la cabecera del sarcófago de la tuerta. Es más,

ya desde épocas de Cupisnique y también en botellas de asa estribo moche, este caracol no solo está vinculado a la guerra como instrumento sonoro (*pututu*), y por lo tanto en sus categorías a la virilidad, sino que se muestra las conchas de *Spondylus*, que simboliza lo femenino, en par con caracoles *Strombus*, que representa lo masculino. Vemos que el caracol *Strombus* ocupa un lugar especial en la construcción de lo masculino.

Las aventuras marinas en contextos más amplios

Hay varios contextos mayores que ubican las luchas marinas en relación con otras secuencias. Uno de ellos es quizás el más largo, que incluye una abreviación de las luchas marinas pero enlaza éstos con la conversión de F en una Divinidad de la vegetación en el cielo nocturno y al parecer con ritos que hemos visto en el capítulo sobre el baile de la soga (figura 13.39). Esta botella del Fowler Museum tiene un asa estribo particular, porque coloca un alacrán o escorpión en su parte superior. El mismo alacrán aparece también en el desarrollo de la escena a la izquierda del monstruo pez central (que en este caso guarda alguna semejanza con un lobo marino). Ahora, la figura 13.40 muestra el desarrollo de la imagen desde el centro de la cara frontal hasta los lados laterales. La figura 13.41 muestra la cara opuesta, sin los símbolos de agua-estrella que también se encuentran en esta parte. La pintura alrededor de la vasija se podría leer como secuencia, empezando con el escorpión en la parte superior debajo del asa estribo, pasando al enfrentamiento con el monstruo marino en el centro de la cara frontal. Ya de ahí aparecen los cargadores con un anda, nuevamente debajo del asa estribo opuesto. Ya en el centro de la cara opuesta se encontraría el anda con la Divinidad F convertida en generador de plantas alimenticias, imagen que estará opuesta a la imagen del monstruo marino. Suponemos que la secuencia no terminaría ahí, sino que se prolongaría en el baile circular con soga que se encuentra en la parte inferior debajo del asa estribo y del escorpión.



Fig. 13.39: Botella de asa estribo con una representación compleja de los inicios (?) y del final de los enfrentamientos de F (Fowler Museum; Los Angeles, X 86 3928) (dib. Golte).

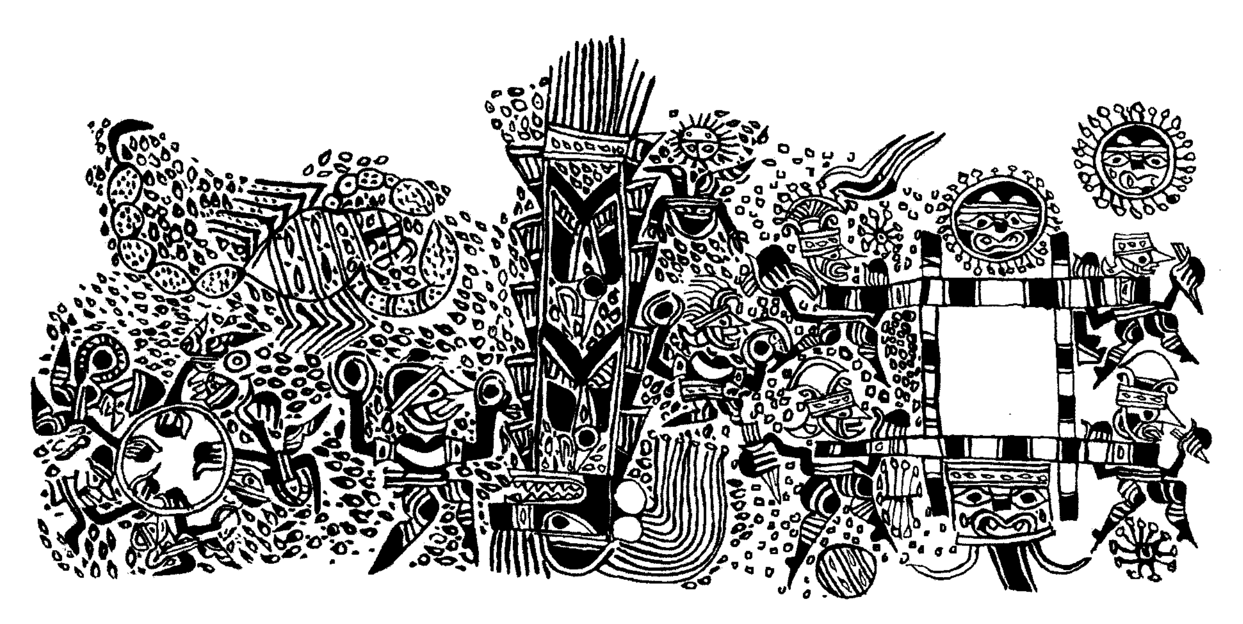


Fig. 13.40: Cara frontal de la botella con una representación compleja de los inicios y del final de los enfrentamientos de F (Fowler Museum, Los Ángeles, X 86 3928) (redib. según Donnan 1992:68)



Fig. 13.41: Cara frontal opuesta de la botella con una representación compleja de los inicios y del final de los enfrentamientos de F (Fowler Museum, Los Ángeles, X 86 3928) (redib. según Donnan 1992: 68).

Desgraciadamente las representaciones del escorpión y su relación con la Divinidad F apenas aparecen en las imágenes moche. Solo hemos podido ubicar cuatro piezas en la colección Larco, en las cuales los investigadores del Museo Larco han pensado ver representaciones de escorpiones. Una de estas piezas resulta interesante en el contexto, ya que tiene el diseño típico de la representación de mundos opuestos en transición (figura 13.41). Dice la descripción en la ficha del Museo Larco: "Botella gollete asa estribo pictórica representando a personaje antropomorfo con rasgos sobrenaturales (Aia Paec) con colmillos de felino, cinturón de serpientes y extremidad izquierda de pulpo, con tocado de felino y media luna, pectoral y taparrabo; sosteniendo ave por el cuello. Representación de ave, anémonas y escorpión". Efectivamente se trata de la Divinidad F con un cuerpo de *Octopus* cuando está cazando un ave marina por el cuello. Como hemos visto existe una serie de representaciones parecidas (figuras 13.5, 13.9 y 13.11). Desgraciadamente la identificación del animal que se puede observar en la vista C de la figura 13.41 difiere de las otras representaciones moche del alacrán porque muestra una cola bifurcada. Todas las otras representaciones en pintura sobre ceramios y al fresco (en la Huaca de la Luna, tema complejo 1) y en metal, ostentan una cola curva con un aguijón igualmente curvo como en la botella de las figuras 13.38 y 13.39. Las representaciones en otras botellas en las cuales los investigadores del Museo Larco han identificado escorpiones, tienen características que permitirían clasificarlas como cangrejos de río.



Fig. 13.42: La vasija del Museo Larco que muestra la Divinidad F con apéndices de pulpo cazando un ave con alacrán (ML003207).

Por debajo de la posición del escorpión encontramos otra imagen. Se trata de cinco hombres en un baile en círculo con una soga. Visiblemente también se encuentra en una situación de transición y de encuentro (figura 13.40). En este caso sería la parte final de la secuencia de los enfrentamientos de F, ya que al final de éstos se restablece el equilibrio entre los opuestos y se realiza ritos como las carreras con tocados alternos o los bailes en círculo con una soga, en los cuales los danzantes se agarran por la muñeca. En estos bailes frecuentemente participan los mismos dioses o sus representantes. Estas danzas se conocen hoy como *qachua* y se bailan en relación con el primer riego, es decir en el momento de cambio de la época seca a la época de riego.

Hay otra representación que ubica las luchas marinas en un contexto mayor (figura 13.43 y figura 13.44). Esta también trabaja con una abreviación de las luchas marinas, que acontecen en la oscuridad, y las relaciona con el ascenso de la Divinidad A al cielo diurno. Esta botella es interesante por una serie de detalles. Primero porque junta las batallas marinas de la Divinidad F con el ascenso de la Divinidad Diurna al cielo. Y segundo porque muestra con claridad en este contexto el uso de los símbolos como indicadores de agua-estrella (círculos) y luminosidad (puntos), que según Donnan serían relleno sin importancia para la creación de significados. Más aún muestra perfectamente que no son "relleno", como se puede apreciar en las figuras 13.43 y 13.44, ya que en la misma botella también se trabaja con un espacio en blanco.

Podemos observar que los personajes de transición (es decir la Divinidad Diurna y la Divinidad F) están ubicados debajo de los entronques del asa estribo, en la posición lateral, mientras tanto la escalera tendida por las arañas como el mismo monstruo marino ocupan los espacios paralelos al asa estribo.

Con todo queda claro que las aventuras marinas del Dios Intermediador y su ayudante Iguana se inscriben en un ciclo mayor que liga otras imágenes centrales de la cosmovisión mochica a estas confrontaciones. Parece que el *tinku* entre el mundo diurno terrestre con el del mar es una parte esencial en sus ideas sobre la reproducción de las condiciones de vida, y la misma subsistencia basada en la pesca marina y la agricultura de riego está ligada a esta se-



Fig. 13.43: La escalera construida por las arañas por la cual la Divinidad Diurna asciende al cielo (dib. Golte, según foto en Lavalle 1985: 88).

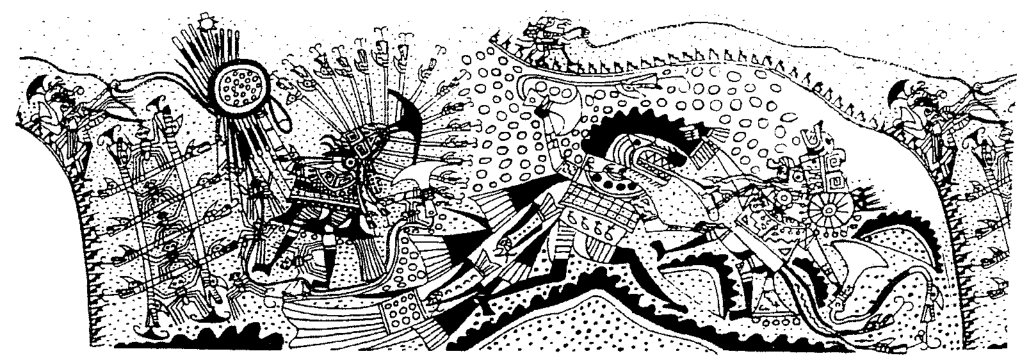


Fig. 13.44: El enfrentamiento de la Divinidad F con el monstruo marino y el ascenso de la Divinidad Diurna al cielo con la ayuda de las arañas (dib. Golte) (redib. según desarrollo en Lavalle 1985: 87).

cuencia. En este sentido no es de extrañar que tanto las aventuras como los interactuantes en ellas representen numéricamente un porcentaje elevado de todas las representaciones pictóricas y esculturadas mochica. Parece que el tiempo de confrontaciones del Dios Intermediador en la travesía por el mar terminaría en las islas guaneras, en las cuales aparece sin tocado que lo ligaba al mundo de arriba.

En las islas guaneras y mas allá

Los cronistas del siglo XVI aseguran que la gente de la costa norte creía que las almas de los muertos eran llevados por los lobos de mar a las islas guaneras. De ahí pasaban al reino de los muertos. En esta perspectiva habría que indagar qué es lo que le pasa al Dios Intermediador en estas islas, ya que hay contextos suficientes como para pensar que sus peripecias no terminan ahí. Pero primero hay que ver a las islas mismas. Veremos en la secuencia de la "rebelión de los objetos" que los cautivos hechos por los objetos son llevados en embarcaciones hacia ellas. Al final de su travesía son recibidos por la Divinidad Búho en un templo, como podremos observar en las exposiciones largas de esta secuencia. Detrás del templo del Búho hay el asiento de otra Divinidad que no es un actor, sino más bien un receptor (cap. 14). Hemos podido observar también que en la secuencia del entierro de la "tuerta" el final de lo consagrado en las vasijas es el templo, además ocupado por el Dios Búho. También en este caso al menos una de las versiones muestra una Divinidad detrás del Búho, que parece ser la misma como en el caso de la secuencia de la "rebelión de los objetos" (figura 12.18).

Efectivamente, la llegada de los que sacrifican caracoles *Strombus* en este templo podría estar referida a ese lugar. La llegada de una Divinidad herida y exhausta después de sus confrontaciones con los monstruos marinos también explicaría por qué en algunos casos es el Dios Intermediador, en otros su ayudante, y en otros la Divinidad Lunar que entrega los *Strombus* en la escena final de la secuencia del entierro. Cuando consideramos las vasijas en las cuales el ayudante Iguana carga a su señor, cuando el ayudante y las aves lo sostienen a él, o cuando aparece cargado en una llama, la hipótesis resulta más verosímil.

Hay varias representaciones de lo que parecen ser las islas guaneras con un templo. Una se encuentra en el Museo Larco (ML010853) y otra en el MfE de Berlín. Ambas guardan una gran semejanza. Son esculturas complejas que se deben observar bajo muchos ángulos (figura 13.45). La ambientación con las olas alrededor, la roca blanca con aves guaneras, los lobos de mar e incluso el hombre con gorra de pescador sobre la roca, no permiten dudas serias de que efectivamente se trate de una isla guanera. En este sentido el templo con un guardián en su parte posterior y un adorante delante de él quizás permita comprender más cómo se entendía la presencia de la Divinidad en estas islas. Lo sorprendente que nos hizo regresar dos veces a inspeccionar la pieza, es el interior del templo que simplemente es ocupado por dos pies sin que haya espacio para más elementos (véase ampliación F de parte de la imagen C en la figura 13.45).

Fig. 13.45: Una isla guanera con lobos de mar, aves marinas, un personaje con gorro de pescador y un templo con adorantes y guardianes (MfE Berlín VA 4694) (dib. Korczok).



Fig. 13.46: El Dios de la Vía Láctea que porta la serpiente bicéfala celeste (MfE Berlín VA 13002) (dib. Korczok).

La única interpretación que nos parece plausible es que los moche habían desarrollado la idea de que la Divinidad que porta la Vía Láctea (figura 13.46) estaría parada sobre la isla y le tuvieron que atribuir una magnitud inusual, de manera que el templo solo podía

representar los pies de ella. Representaciones de esta Divinidad en las colecciones son muy frecuentes. Siempre se trata de botellas de asa estribo, es decir las que conecta el mundo de abajo con el mundo de arriba, y casi siempre la espalda de las representaciones es una superficie vacía.

A partir de ahí resultan comprensibles las imágenes de la Divinidad Intermediadora que consecuentemente hay que entender como secuela de sus peripecias marinas. Éstas incluirían la entrada al mundo de los muertos (figura 13.47).

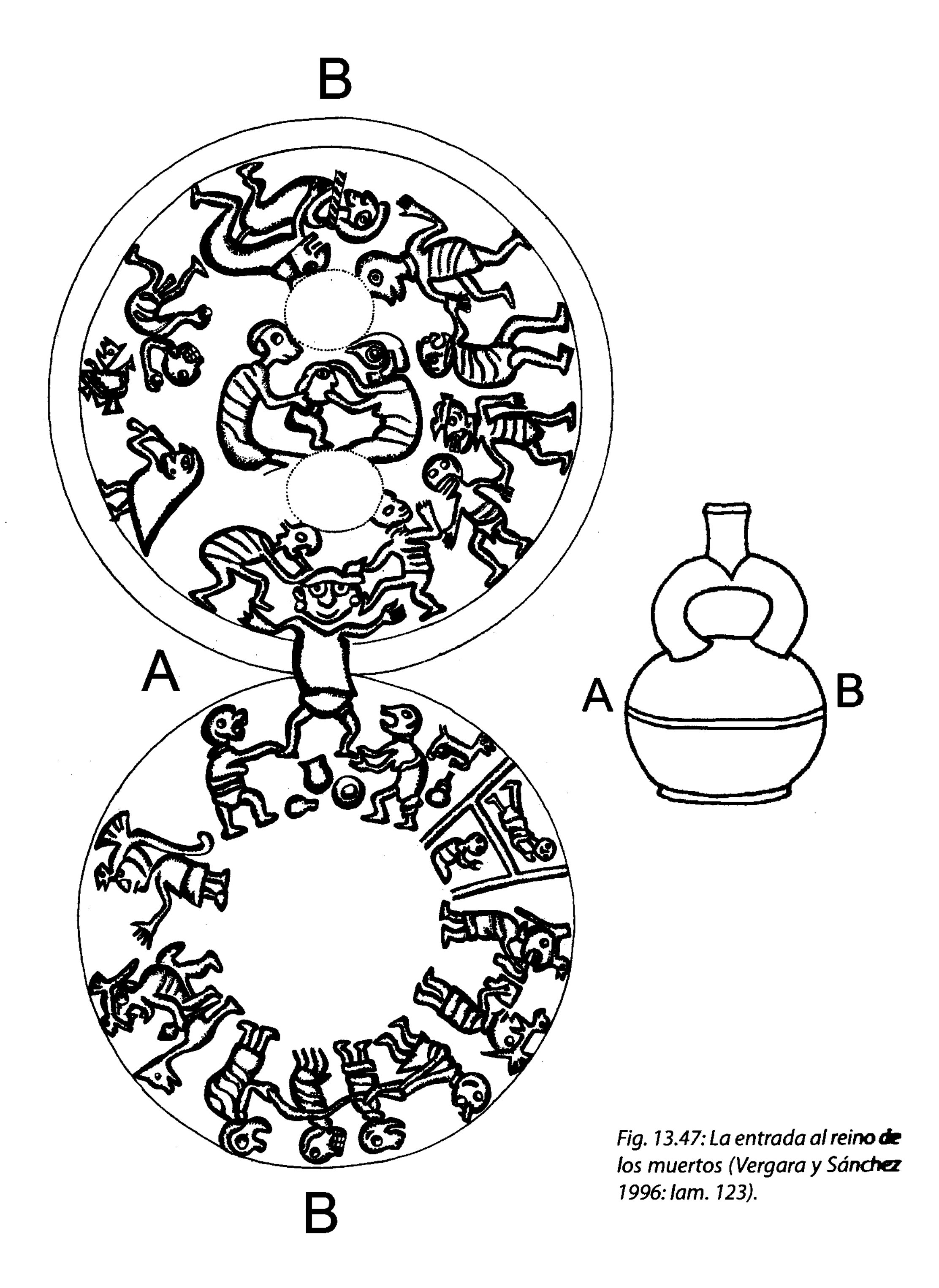


Fig. 13.47: La entrada al reino de los muertos (Vergara y Sánchez 1996: lam. 123).

La entrada al reino de los muertos es particularmente instructiva (figura 13.47). La imagen está construida en dos niveles en el cuerpo de la botella. La Divinidad entra al mundo de abajo en el lugar transicional inmediatamente debajo del asa estribo por el lado A de la botella. En la otra posición transicional (B) aparece una pareja en coito anal. En el frente superior hay un grupo que baila tomado de la mano, mientras en el lado opuesto aparece un murciélago. En la posición lateral inferior (A) la Divinidad entra al mundo de abajo y hay dos individuos que le ayudan en el paso. En este contexto aparecen tres vasijas de boca ancha y una de asa estribo. Además se puede observar una llama. En el lado inferior opuesto B nuevamente hay un grupo que baila tomado de las manos, mientras en el frente inferior hay dos personas con el tocado del Dios Intermediador que tocan las *antaras*. En el lado inferior opuesto aparece un personaje con el tocado del Dios Intermediador alistando una llama.

La entrada al reino de los muertos, en este sentido, es regular y está acompañada de ritos y acciones que en el nivel superior –con el coito anal– significan una ofrenda al mundo de los muertos y, en el nivel inferior, remiten a acciones que ritualizan la unión entre contrarios suplementarios.

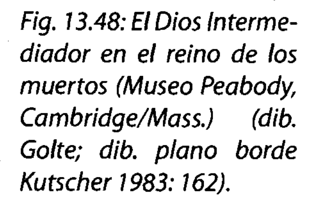


Fig. 13.48: El Dios Intermediador en el reino de los muertos (Museo Peabody, Cambridge/Mass.) (dib. Golte; dib. plano borde Kutscher 1983: 162).

Si bien se podría tener dudas sobre el ocupante del sarcófago de la figura 13.48, es altamente probable que se trate de la Divinidad Intermediadora que es recibida por un muerto de alta jerarquía y es atendida por varias mujeres. La identificación es posible por el perro manchado que es su acompañante habitual, y solo aparece en su contexto. Tres lados del cuerpo cúbico de la botella están ocupados por esqueletos que parecen recibir al sarcófago con sonajas y tambores. Parece que los esqueletos son más propios de animales y no de humanos, quizás sean de ciervos. El espacio alrededor del asa estribo está pintado con seis botellas de boca ancha ofrendadas. Resulta interesante que los esqueletos receptores con palos con sonajas por el lado izquierdo y el frente son visiblemente masculinos, mientras los del lado izquierdo carecen de penes, lo que probablemente signifique que haya que considerarlos femeninos. En la mayoría de las imágenes referidas al mundo de los muertos aparecen actores masculinos y femeninos, así que también en este sentido su recepción es "normal" y correspondiente a su rango.

La figura 13.49 igualmente se condice con la idea de que la Divinidad Intermediadora llega al templo de la Divinidad Nocturna que se ubica en el reino de los muertos. En estas escenas aparece con el pelo suelto, con el cual ya la hemos visto a partir del momento en el cual la Divinidad Marina le quita el tocado de su cabeza, sin el cual llega a la isla (figura 13.50). En el frente B de la botella la podemos ver en la oscuridad del mundo de abajo, simbolizado por la polilla que está volando encima del templo, cuya entrada es guardada por un felino manchado. Fuera del templo espera el ayudante Iguana. Parece que sus plegarias son escuchadas por el Dios Nocturno porque en el frente opuesto D podemos observar cómo la Divinidad Intermediadora es elevada en una marucha bicéfala celeste, que podría simbolizar la Vía Láctea, y es ahí donde un curandero parece estar curando sus heridas. La plegaria, por un lado, y la curandera, por el otro, están asociados con un símbolo de transición ubicado debajo del asa estribo en el lado A. Es la araña que junta las imágenes opuestas. Su telaraña invade ambos frentes y de esta forma crea el *tinku* entre las oposiciones complementarias. En este sentido la botella es expresión de una nueva transición de la Divinidad.



Fig. 13.49: La Divinidad Intermediadora rogando en el templo del Dios de la Vía Láctea y su curación sobre una marucha bicéfala que parece representar a la misma Vía láctea (MfE Berlín VA 3187) (dib. Korczok y Golte).

D E F

Fig. 13.49: La Divinidad Intermediadora rogando en el templo del Dios de la Vía Láctea y su curación sobre una marucha bicéfala que parece representar a la misma Vía láctea (MfE Berlín VA 3187) (dib. Korczok y Golte).



Fig. 13.50: La Divinidad Intermediadora sin tocado en la isla (MfE Berlín VA 17572) (dib. Golte).

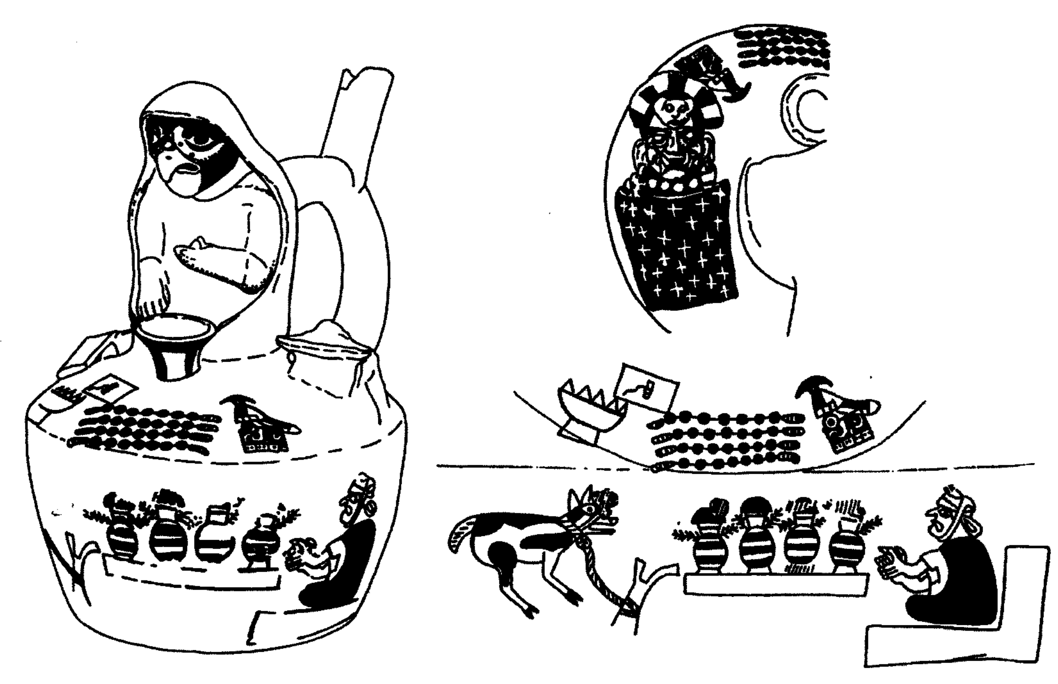


Fig. 13.51: La curación del Dios Intermediador fallecido (dib. según Bourget 1994: fig. 24).

Lo expresado en la botella de la figura 13.51 es semejante a la escena en los lados D, E y F de la figura 13.49. Nuevamente tenemos un curandero búho con su parafernalia al lado del lecho mortuorio de la Divinidad Intermediadora, mientras en el cuerpo de la vasija podemos observar cuatro botellas de boca ancha ofrendadas, así como una llama manchada. Parece que también en este caso la Divinidad Búho curandera está ayudando en una nueva transición para el Dios. Lo típico de todas estas variantes de las peripecias ulteriores de la Divinidad Intermediadora es que la nueva transición está acompañada de ofrendas a la Divinidad Nocturna.

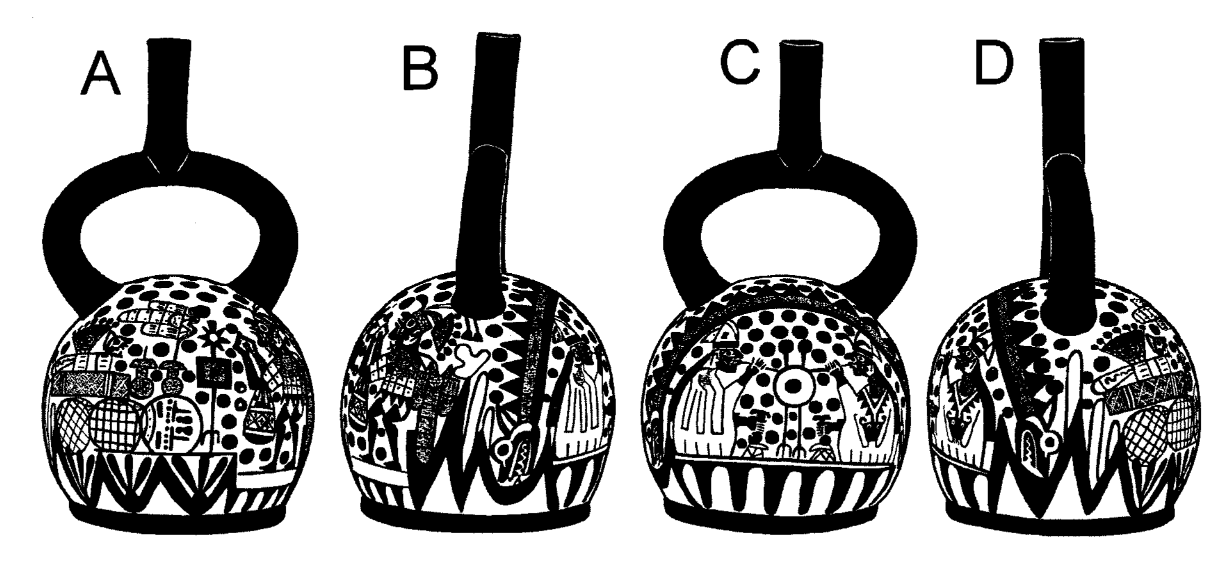


Fig. 13.52: La Divinidad Intermediadora haciendo ofrendas a la serpiente bicéfala de la Vía Láctea, y sacerdotes (Museo Larco, Lima, ML004112) (dib. Korczok).

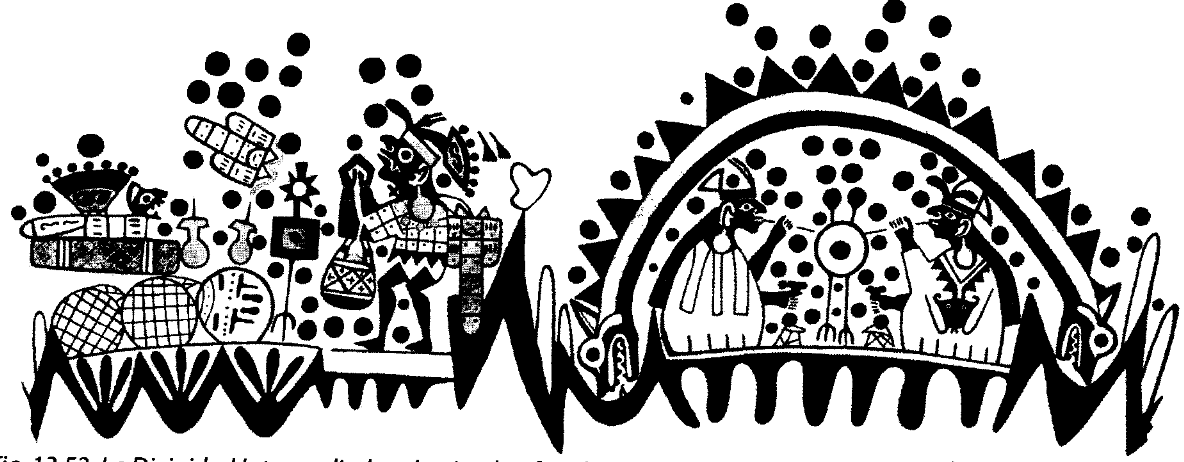


Fig. 13.52: La Divinidad Intermediadora haciendo ofrendas a la serpiente bicéfala de la Vía Láctea, y sacerdotes (Museo Larco, Lima, ML004112) (dib. Korczok).

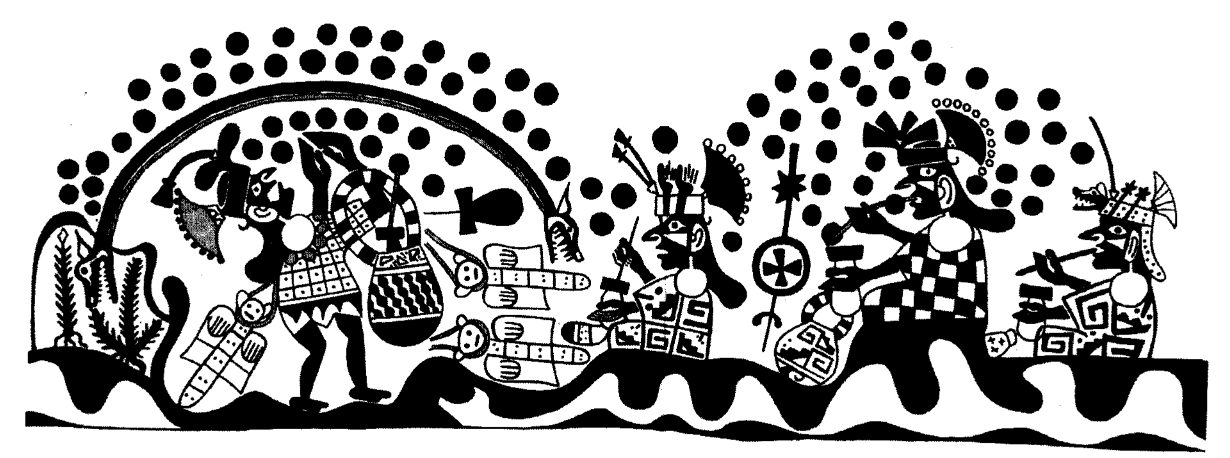
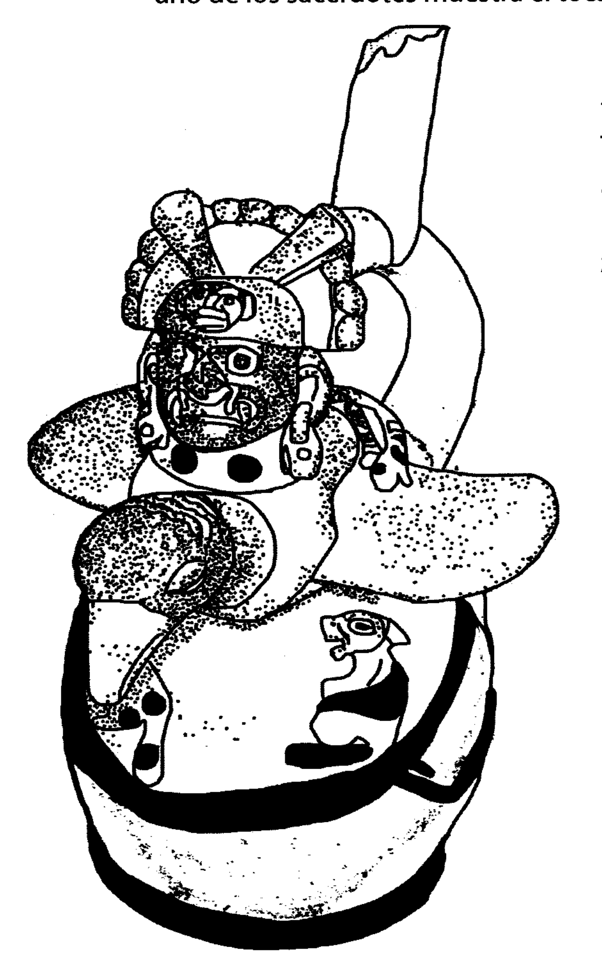


Fig. 13.53: La Divinidad Intermediadora haciendo ofrendas a la serpiente bicéfala de la Vía Láctea (Kutscher 1983: 125).



Fig. 13.54: La Divinidad Intermediadora con ofrendas diversas, Strombus, *pieles de gato (Kutscher [illegible]: 126)*

En esta perspectiva las figuras 13.52, 13.53 y 13.54 ilustran el momento de entregar ofrendas a la Divinidad de la Vía Láctea muy bien. En todas ellas la Divinidad Intermediadora aparece con su tocado nuevo, y significativamente su tocado antiguo en todos los casos forma parte de las ofrendas. En la figura 13.52 aparece como tocado encima de los bultos y aparte de este podemos observar dos pieles, que son la base del tocado, una en el centro del frente de la botella y otra colgando de la espalda de la Divinidad. Igualmente en la figura 13.53 encontramos tres de estas pieles colgando del mismo personaje, y en la 13.54 aparece una piel algo más abstracta colgando del cuello de la Divinidad – que en esta imagen aún luce muy esquelética– y otra delante de su faldellín. Por lo menos en las figuras 13.52 y 13.53 aparecen botellitas de cal o *llipta* para el consumo de la coca. En la figura 13.52 y 13.54 vemos grandes bultos envueltos en redes, los que a juzgar por la imagen de la figura 13.52 parecen contener objetos de uso fabricados de metal. En la figura 13.54 resaltan tres cornetas hechas de *Strombus*, que nos hacen acordar por supuesto las ofrendas de *Strombus* en la secuencia del entierro. Por lo menos en las figuras 13.52 y 13.53 la Divinidad aparece con una bolsa típica, la *chuspa*, que sirve para almacenar coca. De hecho es un elemento que le permite al soñoliento en el mundo nocturno mantenerse despierto, y juzgando por los sacerdotes que aparecen en las tres versiones de la entrega de ofrendas en la contracara de la botella. En la figura 13.52 los dos sacerdotes bajo el arco de la serpiente bicéfala por sus atuendos parecen pertenecer a las Divinidades del Mar y de la Noche, mientras en las figuras 13.53 y 13.54 por lo menos uno de los sacerdotes muestra el tocado de la Divinidad Intermediadora.



En la figura 13.53 el primer sacerdote muestra en su tocado unas manos que lo relacionan con el zorro. También en la figura 13.54 hay huellas de zorro que aparecen en ambas caras de la botella. Ya hemos mencionado repetidas veces el lugar especial del zorro que tiene la capacidad de moverse entre los mundos nocturno y diurno. No resultaría casual entonces la presencia de las huellas. Se tiene que suponer que las peripecias de la Divinidad son recurrentes, un ciclo que pasaría cada año, o, quizás, como asociado al sol cada día. Así debe de haber una forma de transición del mundo de la noche y el mundo de los muertos al mundo del día y el de los vivos para que pueda empezar otro ciclo. Tenemos que suponer que las ofrendas y la curación por la Divinidad del Mundo de Abajo crean las condiciones para el regreso de por lo menos una versión rejuvenecida del personaje para que éste pueda recorrer otro ciclo.

Fig. 13.55: La Divinidad Intermediadora volando en ave marina (Museo Larco, Lima, ML003199) (dib. Golte).

En este contexto se podría comprender la figura 13.55. Ahí vemos que el Dios Intermediador cargado sobre la espalda de un ave marina parece rejuvenecido. Esta pieza del Museo Larco de ninguna manera es excepcional. El mismo motivo encontramos con frecuencia en las colecciones y en el Museo Larco, incluso hay varios ejemplares. En la figura 13.55 aparecen por debajo del cuerpo del ave dos imágenes de felinos, una a la derecha y la otra a la izquierda. Quizás se podría tomar estas imágenes, al igual como el felino en el tocado del Dios Intermediador, como un indicio de que la pieza más excepcional del Museo de Leipzig, donde en vez de la Divinidad aparece un felino sobre el dorso de la misma ave piquero, represente una alegoría del mismo acontecimiento.

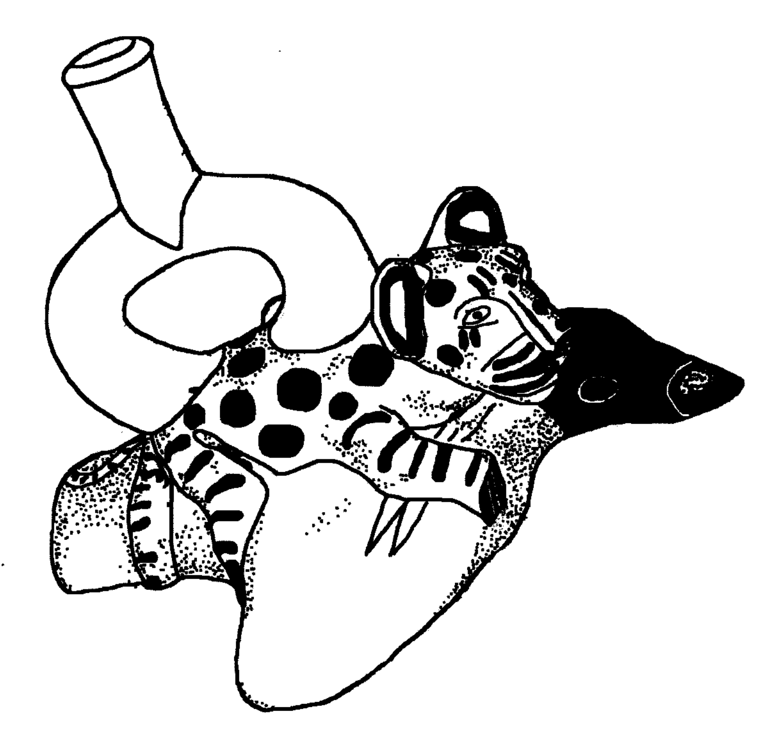


Fig. 13.56: La Divinidad Intermediadora (¿?) volando en ave marina (Museo Leipzig) (dib. Golte).

Esto hace, finalmente, surgir el interrogante por la transición en el ciclo completo. Hemos visto a la largo de las aventuras marinas el envejecimiento progresivo del personaje central, la pérdida de su identidad, su inclusión y su pasaje por el reino de los muertos. Sin embargo, tenemos que suponer si los moche pensaban de alguna forma como otros pueblos andinos que en algún momento debería renacer el personaje, y él o su sucesor deberían repetir el ciclo. Como hemos visto que el personaje principal se convierte en generador de plantas en el cielo parece improbable que él mismo retorne para el ciclo siguiente, sino deberíamos asumir que haya un sucesor. Una imagen que podría estar relacionada con una idea de este tipo la hallamos sobre las dos caras frontales de una botella de asa estribo del Museo Larco (figura 13.57).



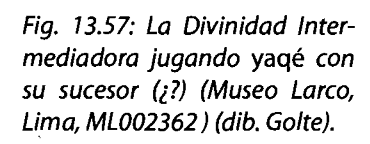


Fig. 13.57: La Divinidad Intermediadora jugando yaqé con su sucesor (¿?) (Museo Larco, Lima, ML002362) (dib. Golte).

Ambos personajes guardan una gran semejanza en sus atuendos, pero visiblemente hay uno que no tiene tocado y es muy joven, mientras el Dios Intermediador parece estar próximo a haber pasado su ciclo. El mismo juego que junta el mundo de abajo con el de arriba se prestaría para servir de ritual intermedio de transición del ciclo anterior al ciclo siguiente.

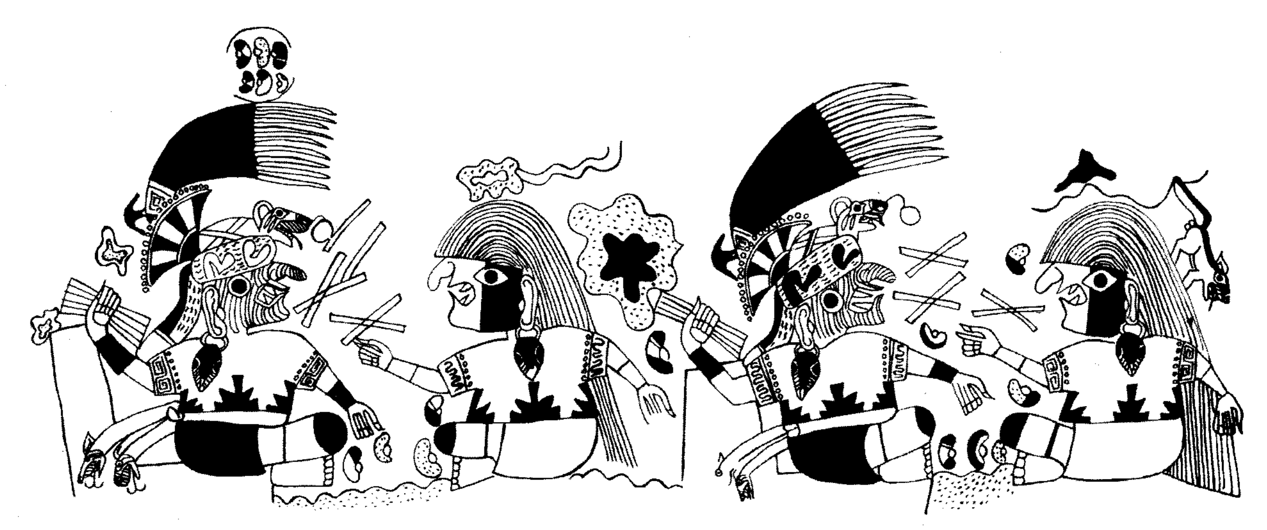


Fig. 13.58: La Divinidad Intermediadora (¿?) jugando yaqé *con su sucesor (¿?) (colección privada) (redib. según Donnan y McClelland 1999: 116).*

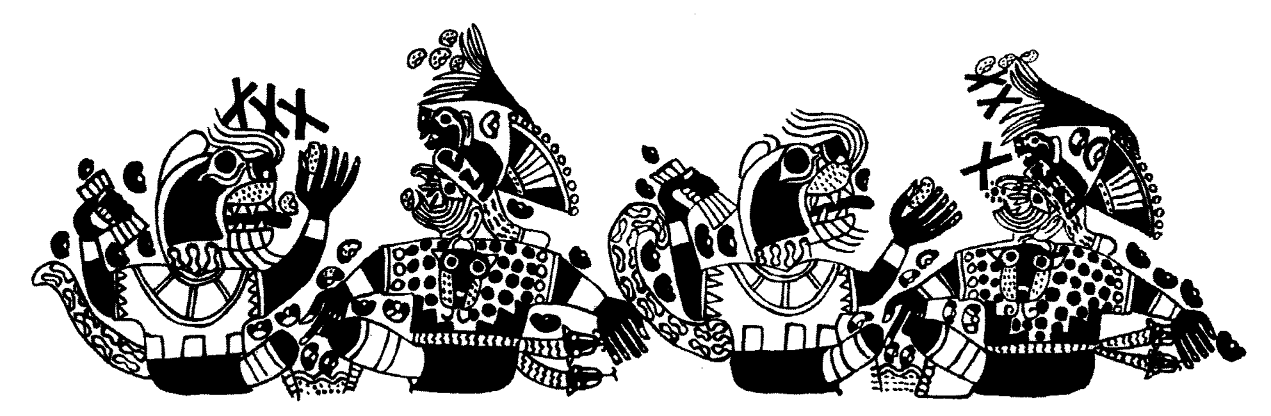


Fig. 13.59: La Divinidad Intermediadora (¿?) jugando yaqé *con su sucesor (¿?) (Colección privada) (redib. según Donnan y McClelland 1999: 115).*

En la figura 13.58, que tiene la misma disposición sobre el cuerpo de la botella de asa estribo se repite la misma escena con un detalle que aumenta en algo la probabilidad de nuestra hipótesis. Vemos que los dos personajes se dedican al juego del pallar o *yaqé*, igualmente la misma oposición entre el actor anciano y el joven, pero a la cabellera del joven se ha añadido un zorro (derecha). La presencia de este elemento transicional ahonda la probabilidad de que el joven precisamente simbolice el traspaso a una condición nueva.

Lo mismo vale para la figura 13.59 que sería como el joven felino que vuela sobre el dorso de un ave marina (figura 13.56), una transposición simbólica del actor joven, listo para cumplir el ciclo que el anciano incorporado al reino de los muertos ya ha cumplido.

14. La secuencia de la "rebelión de los objetos"

En las imágenes moche encontramos básicamente dos tipos de enfrentamientos: por un lado las confrontaciones entre humanos de bandos opuestos, por otro, luchas en las cuales aparecen otros guerreros no humanos. Los combates por lo general terminan en la captura de uno de los combatientes. Para el contexto que vamos a discutir resulta importante que el vencido en las batallas entre humanos, como podemos observar en la vasija acampanada del Museo Amano (figura 8.39), es desnudado y separado de toda su indumentaria.

Lo que resulta visible en esta presentación es que el combate está ritualizado, y como sabemos de contextos más complejos, si bien por lo general significa la confrontación de un guerrero con otro, la batalla misma puede ser masiva y puede ser organizada por jefes encargados de dirigir el ritual. No es una batalla por territorio, sino un enfrentamiento que busca vencer a la contraparte, desnudarla, conducir al vencido desnudo a su destino ulterior y llevar aparte su indumentaria guerrera (figura 14.1).



Fig. 14.1: La captura de prisioneros y de indumentaria guerrera (ME Berlín, VA 48171) (dib. Golte).



Fig. 14.1: La captura de prisioneros y de indumentaria guerrera (ME Berlín, VA 48171) (dib. Golte).

La oposición complementaria entre prisionero desnudo y la captura de su indumentaria es tematizada en una pieza del Museo de Etnografía de Berlín (VA 666), que muestra que efectivamente ambos aspectos de la sujeción en el combate son considerados equivalentes y opuestos (figura 14.2).

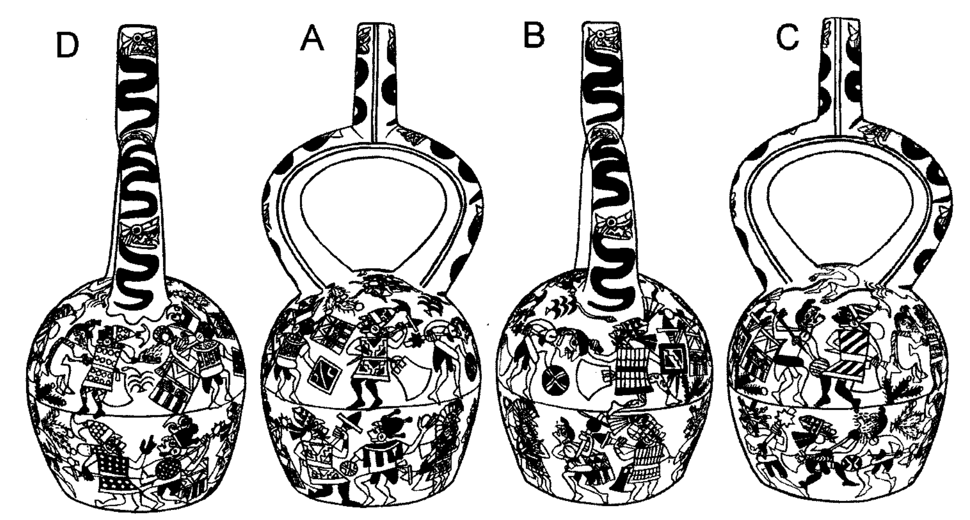


Fig. 14.2: Escenas de combate ritual en una botella de asa estribo (ME Berlín VA 666) (dib. Golte y Korczok).

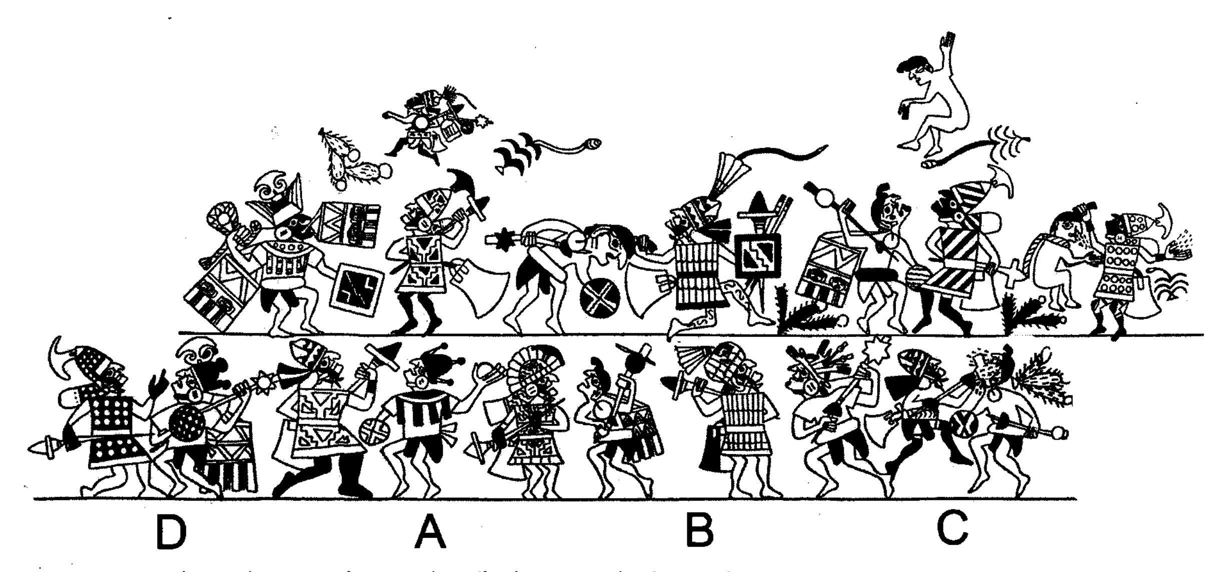


Fig. 14.2: Escenas de combate ritual en una botella de asa estribo (ME Berlín VA 666) (dib. Golte y Korczok).

Esta pieza a primera vista parece ofrecer simplemente en dos niveles los combates entre guerreros ricamente ataviados en un paisaje marcado por cactáceas y tilandsias. Sin embargo, cuando vemos con más detalle los enfrentamientos podemos observar que las caras paralelas al asa estribo ponen énfasis distintos en las parejas de combatientes. Mientras en la cara A casi todos los actores muestran su indumentaria guerrera, y hasta parecen cargar escudos adicionales (D-A), en la cara opuesta C se muestra combates ya concluidos, con uno de los contrincantes sojuzgado, o ya fuertemente golpeado, de manera que le sale por ejemplo la sangre de la nariz. Los contrincantes vencidos o por ser vencidos, casi sin indumentaria, son marcados por su pelo, con un mechón adelante, como propios del mundo de abajo. Uno de ellos tiene incluso la pintura facial con círculos que ya hemos visto en el campesino atado a la "tuerta" en su tumba en el capítulo 12 sobre la secuencia del entierro.

Lo que ya se expresa en las vistas frontales de la botella resulta expresado con más claridad en el polo superior de la botella (figura 14.3). Ahí observamos entre los dos entronques del asa estribo a un guerrero que carga la indumentaria de un vencido (A), precisamente correspondiendo a la cara que muestra un énfasis en la indumentaria guerrera, y por el lado

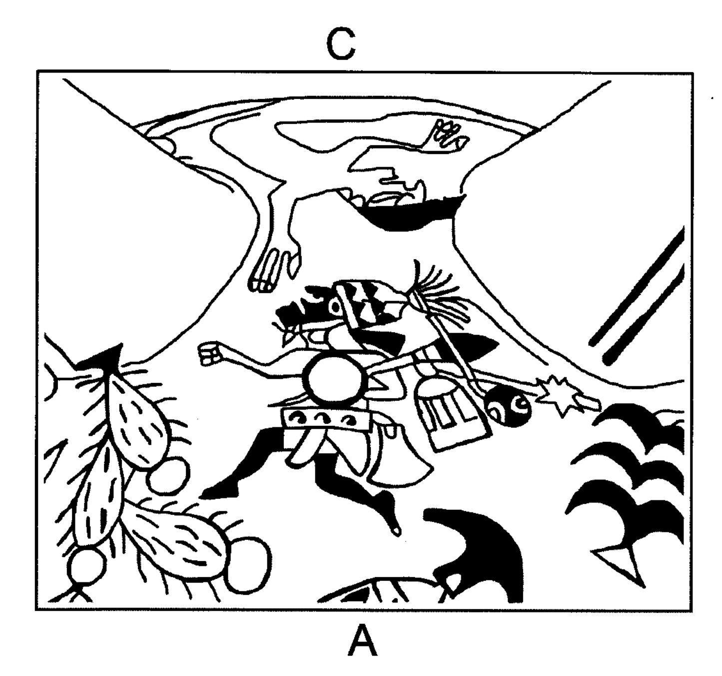


Fig. 14.3: El polo superior de la botella de la figura 3 con escenas de combate ritual que muestra a un prisionero desnudo (C) y a un guerrero que carga la indumentaria de los vencidos (A) en posiciones opuestas (ME Berlín VA 666) (dib. Golte).

opuesto a un guerrero desnudo, con el mismo mechón en el pelo, que aparece por el lado donde prevalece el sojuzgamiento del adversario desnudado.

Queda visible en estas e innumerables otras representaciones de escenas de combate que los pintores moche insistían en la desnudez del vencido, y el hecho de que su indumentaria es de una importancia parecida y es portada aparte por el vencedor (figuras 14.1 a 14.3).



Fig. 14.4: Un guerrero capturado con la soga al cuello (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

Fig. 14.5: Las armas capturadas ofrendadas (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).

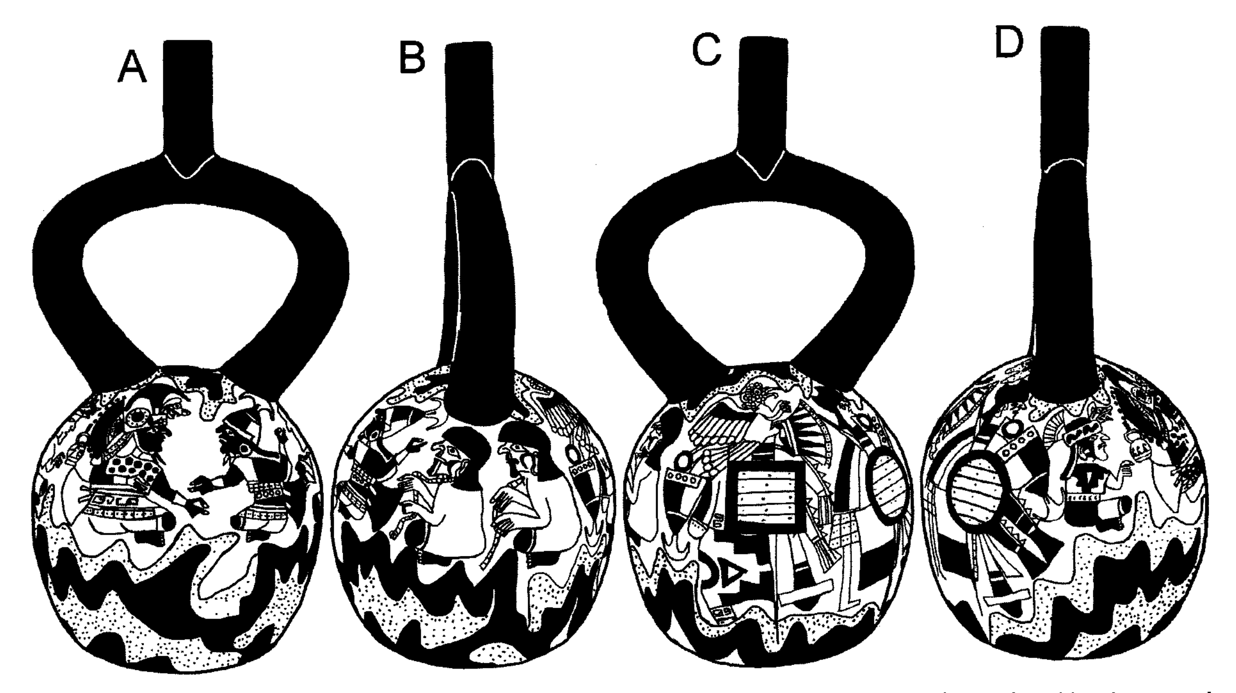


Fig. 14.6: Cautivos y armas entregadas como sacrificios (ME VA 2954) (dib. Golte, dib. plano según Donnan y McClelland 1999: 245).



Fig. 14.6: Cautivos y armas entregadas como sacrificios (ME VA 2954) (dib. Golte, dib. plano según Donnan y McClelland 1999: 245).

Así como por un lado tenemos vasijas que muestran a guerreros desnudos vencidos (figura 14.4) con una soga alrededor del cuello, por el otro conocemos un gran número de vasijas que muestran las armas como un conjunto en botellas que a su vez llevan una soga alrededor de su cuello, indicando que también las armas son marcadas como ofrenda (figura 14.5). Ambos, los cautivos desnudos y las armas capturadas, son objetos de sacrificio (figura 14.6). Como tales están destinados a reforzar los ámbitos de las Divinidades receptoras. En el caso de la figura 14.6 resulta evidente la importancia de las armas entregadas. Mientras la cara frontal A representa la interacción entre el guerrero y el personaje de poder, la cara frontal C de la botella está completamente dedicada a las armas entregadas. Los cautivos ocupan solo la vista lateral B.

Lo sacrificado tiene la función de ofrecer a las Divinidades elementos que las refuerzan, que les den poder y que les permitan cumplir con sus funciones en el ordenamiento general del cosmos. Los elementos o los seres a disposición de una Divinidad pueden actuar en nombre de ella. Así que vemos en el universo moche no solo hombres guerreros o actuantes, sino también frutos, animales y objetos que actúan y combaten a sus adversarios ligados a la Divinidad del ámbito opuesto.

Parece que los objetos, como ya lo vimos respecto a la cerámica, son considerados parte del dominio de las Divinidades del Mundo de Abajo. Esto se confirmaría también en cuanto a los objetos de metal que son marcados con símbolos que los identifican con el mundo de abajo (figura 14.7).

Así que las escenas que han sido discutidas como "La rebelión de los objetos" hay que inscribirlas en este contexto. Efectivamente representan a objetos, especialmente armas e indumentaria guerrera en acciones bélicas. Toman prisioneros, como si fueran guerreros, y por los contextos parecen ser guerreros al mando de las Divinidades del Mundo

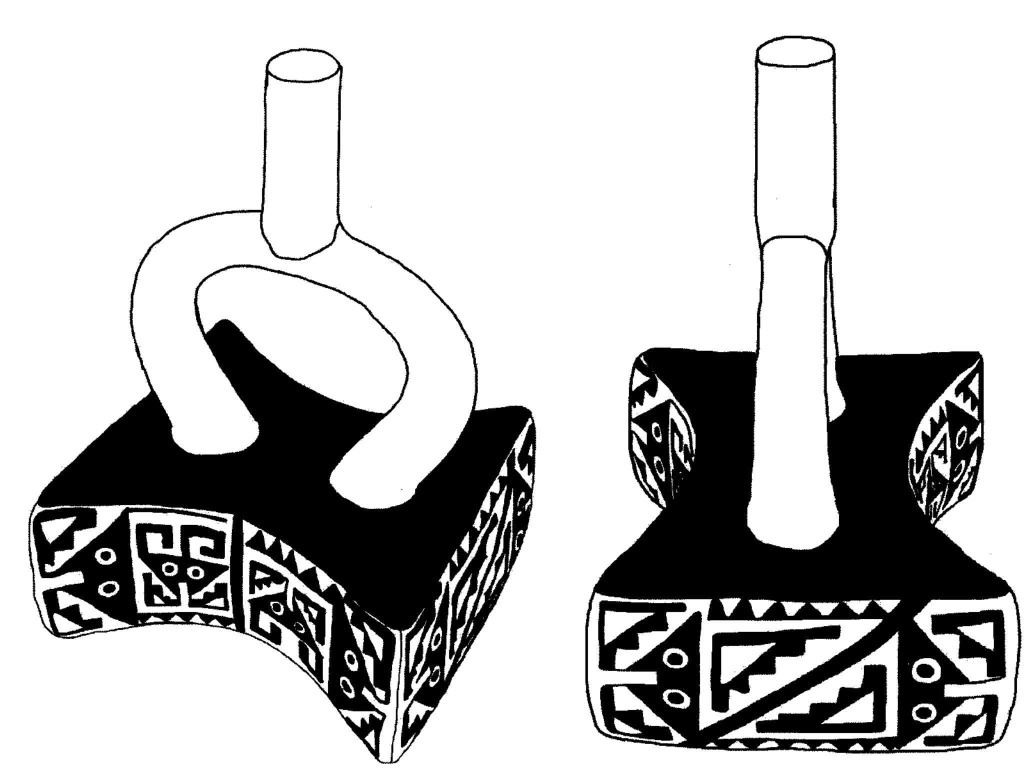


Fig. 14.7: Un hacha de cobre con símbolos que lo asocian claramente con el mundo de abajo (ME Berlín, VA 65536) (dib. Golte).

Nocturno. En este sentido habría que comprender el concepto de "rebelión" como algo relativo. No se trata, como sería conceptuado en occidente, de un levantamiento de "objetos" que pertenecen al domino de los humanos, porque son fabricados por aquellos, y dejan su carácter de herramienta para levantarse en contra de sus fabricantes y dueños, sino los objetos son considerados súbditos y originarios de las Divinidades del Mundo Nocturno. Como tales pueden actuar para ellos en beneficio de sus fines. De esta manera la "rebelión de los objetos" se convierte en otra forma de encuentro del mundo de abajo y nocturno con el de arriba. Así como la Divinidad Diurna dispone de guerreros animales, por ejemplo ciervos, que combaten con los pallares pertenecientes al mundo de abajo, las mismas Divinidades Nocturnas mandan a ejércitos de objetos que tratan de capturar a humanos relacionados con el mundo de arriba para que sirvan de sustento de las Divinidades del Mundo de Abajo para que éstas puedan ejercer su rol en el ordenamiento general del cosmos.

De esta forma la "rebelión" hay que comprenderla en el sentido de un encuentro más entre los mundos opuestos y complementarios en un momento propicio para ello, que probablemente será la noche o momentos en los cuales el mundo muestra una oscuridad excepcional.

Así que las secuencias de la "rebelión de los objetos" o del combate entre objetos del mundo nocturno con los seres del mundo diurno también pertenecen en su mayoría a botellas de asa estribo marcadas por atados de armas. Se diferencian de la secuencia del entierro, por ejemplo, por la ausencia de los indicadores de agua-estrella en el asa estribo



Fig. 14.8: Un ser "objeto" subyuga y cautiva a un guerrero Moche (Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden) (dib. Golte de la botella según foto de Bock 1988:14, y dibujo plano según Kutscher 1983: 271).

y también en las botellas mismas (figuras 14.9, 14.12 y 14.15). Conocemos tres versiones de esta temática que parecen haber sido pintadas por el mismo autor, si bien varían entre ellas en una serie de detalles. Dos de ellas se encuentran en la colección del Museo Larco y no han sido observadas hasta el momento en las discusiones sobre el tópico (figuras 14.9 y 14.12), si bien versiones planas de ellas acaban de aparecer en McClelland et alii (2007: 178, 179) bajo la denominación "waved spiral narrative". La tercera versión pertenece al Museo de Leipzig. Esta pieza fue adquirida en 1913 del coleccionista Fritz Buck, que por lo general anotaba con bastante precisión los orígenes de los objetos de su colección, en cuanto los sabía, y para la botella (SAm 6897) el catálogo indica como origen el Valle

de Chicama. Si bien no sabemos exactamente las circunstancias en las cuales han sido halladas tanto en el caso de la pieza de Leipzig como en las del Museo Larco, es altamente probable que se hayan originado en el ámbito comprendido entre el Valle de Chicama y el de Moche, a pesar de que muestren cierto parecido con las pinturas provenientes de San José de Moro.

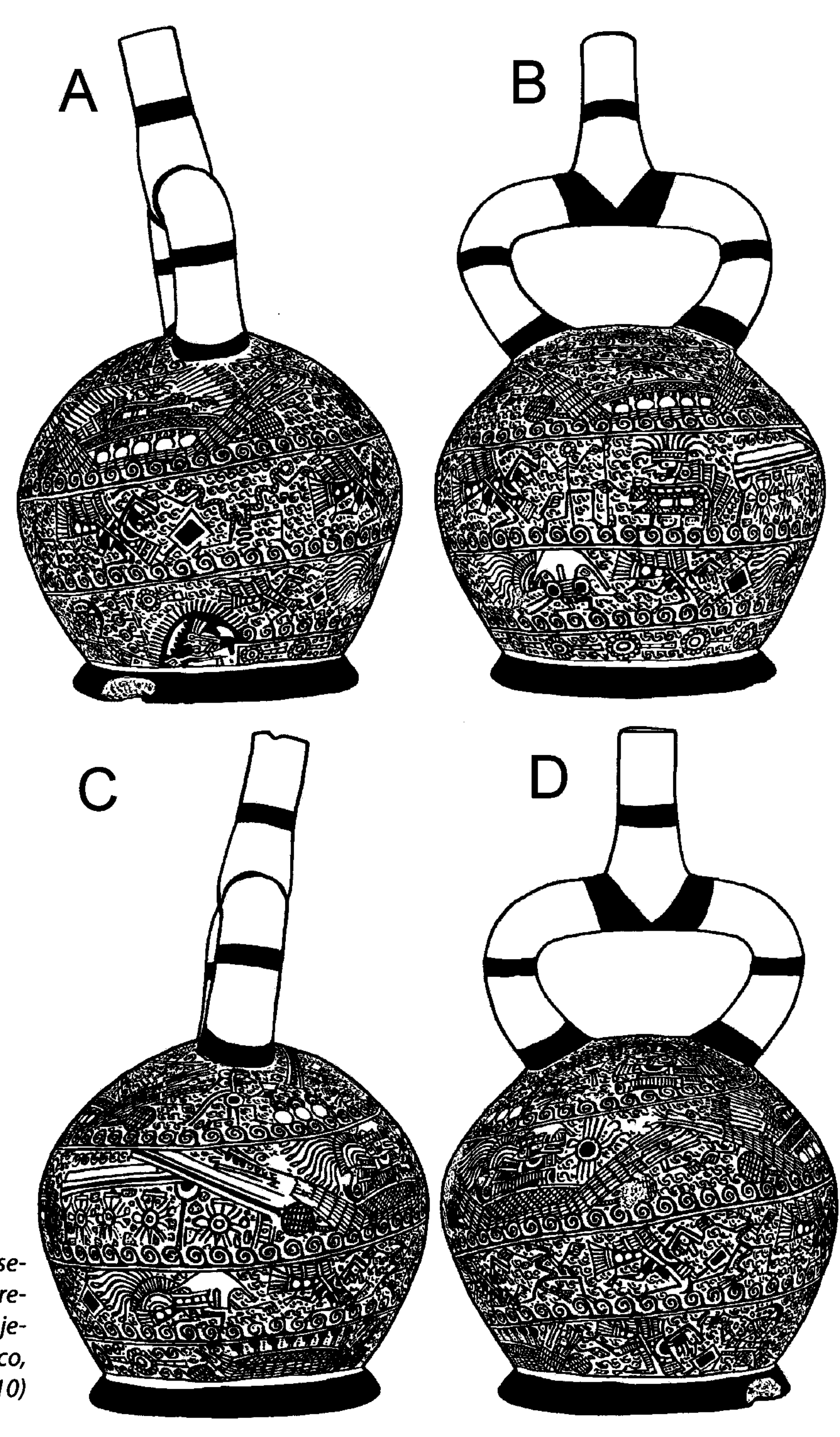


Fig. 14.9: Una secuencia de "la rebelión de los objetos" (Museo Larco, Lima, ML013610) (dib. Korczok).

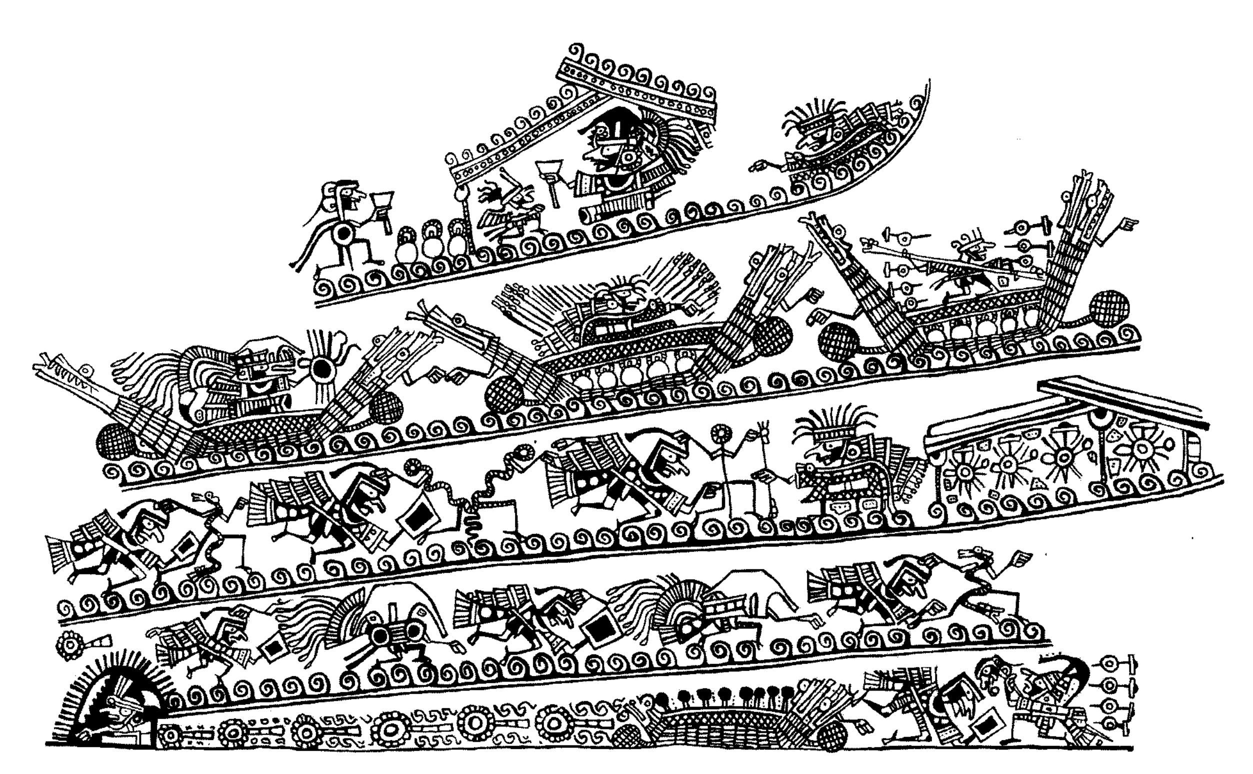


Fig. 14.10: La secuencia más compleja de "la rebelión de los objetos" del Museo Larco en una versión simplificada (Museo Larco, Lima, ML013610) (redibujada según McClelland et alii 2007: 178).

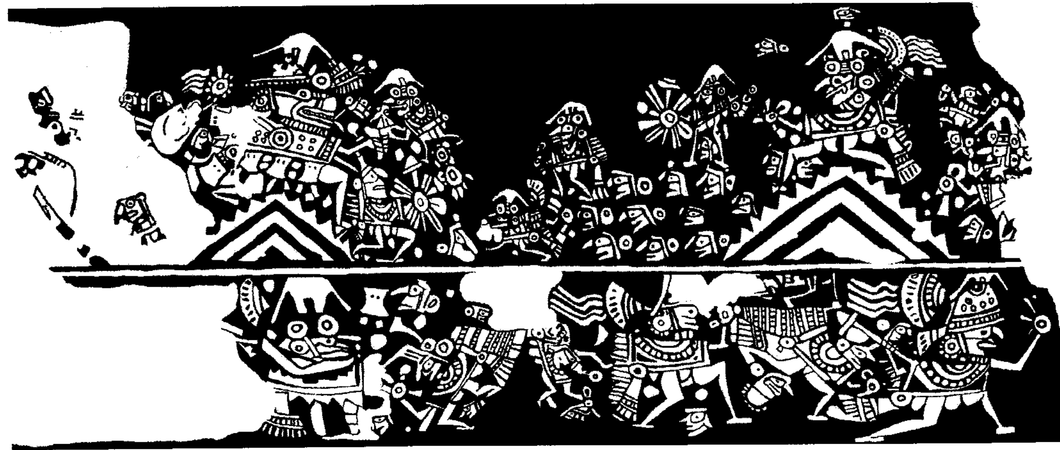
En la botella de las figuras 14.9 y 14.10 encontramos, al igual que en las otras botellas del Museo Larco y del Museo Grassi de Leipzig, una exposición en espiral alrededor del cuerpo globular de la vasija. La determinación del inicio exacto de la espiral resulta algo difícil en cada caso, pero en las imágenes de la figura 9 es muy probable que se pueda considerar la parte situada en la base A, debajo del entronque del asa estribo, como punto inicial. Ahí podemos observar una imagen de una Divinidad Nocturna en pintura negativa sobre un fondo oscuro, que a su vez parece emanar rayos oscuros. En esta imagen se inicia un campo enmarcado hacia arriba por una línea doble cuya parte superior es formada como representando olas. Al interior de este campo encontramos seis signos redondos, que se asemejan a flores o estrellas, también a las orejeras que muestran las Divinidades Nocturnas, un objeto similar se encuentra inmediatamente encima del personaje en negativo al inicio. El hecho de que éstas tengan una especie de prolongación cuadrangular subdividida en tres partes, efectivamente las hace parecer a imágenes de orejeras. Este campo se prolonga hasta la parte opuesta, debajo del otro entronque del asa estribo (C).

En la parte opuesta a la Divinidad en negativo se prolonga la línea doble con la cresta de olas como línea superior del espiral de las representaciones que siguen. Estas son primero una balsa sin tripulación que ha atrapado a un personaje humano que ha caído de rodillas frente a otro personaje antropomorfo armado con una macana humanizada que a su vez tiene un halo de escudos y porras como lo conocemos por lo general de la Divinidad Marina. Después de la figura de la Divinidad en negativo, sin que exista una línea divisoria, sigue el espiral con confrontaciones entre objetos y humanos. El siguiente

objeto que sujeta a un humano es un tocado como lo conocemos de la Divinidad Nocturna, al cual sigue lo que parece ser el tocado de la Divinidad Búho, también sujetando a un cautivo por el pelo. Nuevamente a partir del espacio debajo del entronque del asa estribo (C) se observa lo que parecen ser cinturones que también sujetan a prisioneros, son tres en total que, otra vez debajo del asa estribo (A), pasan a dar lugar a un último de los objetos animados, una orejera de las que veíamos al principio de la secuencia, que igualmente aprisiona a un humano y se encuentra frontalmente con la Divinidad Lunar delante de su templo. En el ordenamiento de los objetos no parece casual que en la cara frontal B, que como veremos esta ligada a la Divinidad superior Nocturna, aparezcan los tocados como objetos activos, mientras en la parte opuesta son los cinturones. Tocados como expresión del parentesco paterno y cinturones como expresión del parentesco materno en este sentido son opuestos. La Divinidad Lunar aparece en la cara frontal B de la composición y su templo empieza ahí mismo, mientras su parte posterior nuevamente se extiende hasta la posición debajo del entronque del asa (C), opuesto al lado en el cual hallamos a la Divinidad pintada en negativo. Este templo está lleno de atados de armas, en total cuatro.

Fig. 14.11: Una escena bélica con cabezas sueltas de una botella de asa estribo, con una subdivisión horizontal, en la cual aparece el felino del bote de la "rebelión de los objetos" como uno de los combatientes mayores (redibujada según desarrollo plano de McClelland et alii 2007: 114 y foto ahí mismo).





Detrás del templo empieza un conjunto con características diversas. En tres embarcaciones de totora, lideradas por la del Dios del Mar, a la cual sigue otra bajo el mando de la Diosa Lunar y finalmente una de un personaje felino que por sus atributos podría estar vinculado al Dios Búho, se transporta el botín. McClelland ofrece la transposición plana de una pintura en negativo con un felino similar al ocupante del bote (figura 14.11) que sujeta a una persona, en compañía, en la posición complementaria, de otra Divinidad con el tocado del Dios Búho. Esta pintura en negativo insinúa fuertemente una escena de guerra nocturna, que podría estar emparentada con la secuencia de la "rebelión". Desgraciadamente la figura es incompleta, pero destaca porque aparecen cabezas sueltas en el escenario, lo que la relacionarían con las escenas, en las cuales aparecen partes de cuerpos humanos en el contexto de templos con Divinidades femeninas (Kutscher 1983: 120). La flota de las tres balsas en la secuencia de la "rebelión" conduce a los cautivos hacia su destino, que es otro templo. En esta versión, sin embargo, simplemente aparecen las embarcaciones y sus ocupantes. Podemos ver su cargamento solo en cuanto a las botellas con líquido. No aparecen los mismos cautivos. El transporte ocupa una vuelta completa del espiral, es decir, termina también debajo del entronque del asa (C).

En este punto una macana humanizada presenta una copa a la Divinidad Búho que se encuentra en el interior de un templo que ocupa el espacio frontal en el espiral entre la curvatura del estribo (figura 14.9 D). Entre la macana humanizada y el templo se pueden observar tres botijas con sogas y en el templo mismo un personaje que tiene una indumentaria similar a la del Dios Marino, pero parece ser un ave marina. Esta ave le ofrece una copa al Dios Búho.

Mas allá del asa sigue la línea con olas, y veremos más adelante que el polo norte (B) de la vasija globular está ocupado por la Divinidad de la Vía Láctea (figura 14.17).

La botella de asa estribo de la figura 14.12 visiblemente fue fabricada y pintada por las mismas manos. Si bien una parte de la superficie se ha gastado, quedan indicadores suficientes como para saber con bastante precisión qué partes son las que han sido borradas. En este sentido la comparación de ambas botellas permite entender con más claridad qué elementos del discurso pictórico han sido esenciales para el pintor, cuáles han sido los objetos que ha agregado en uno de los casos o qué ha pintado en las tres versiones por considerarlas esenciales, y cuáles le han parecido eliminables o sustituibles. Como veremos más adelante existe una tercera versión de la misma mano, que da más valor aún a este ejercicio.

El primer aspecto que vale la pena poner de relieve es que la espiral pintada en la botella de la figura 14.12 da una vuelta menos a su alrededor. En este sentido es una versión más abreviada. Sin embargo, queda también visible que los puntos de quiebre, el paso de un conjunto temático alrededor de la superficie globular con relación a la colocación del asa estribo, es bastante constante. Ya este hecho significa que el pintor ha considerado como una parte esencial de toda la representación su posición en relación con los puntos marcados por el asa estribo. Así que es notable que en las figuras la imagen negativa de la Divinidad en el nivel inferior esté en una posición fija en cuanto ambas imágenes están

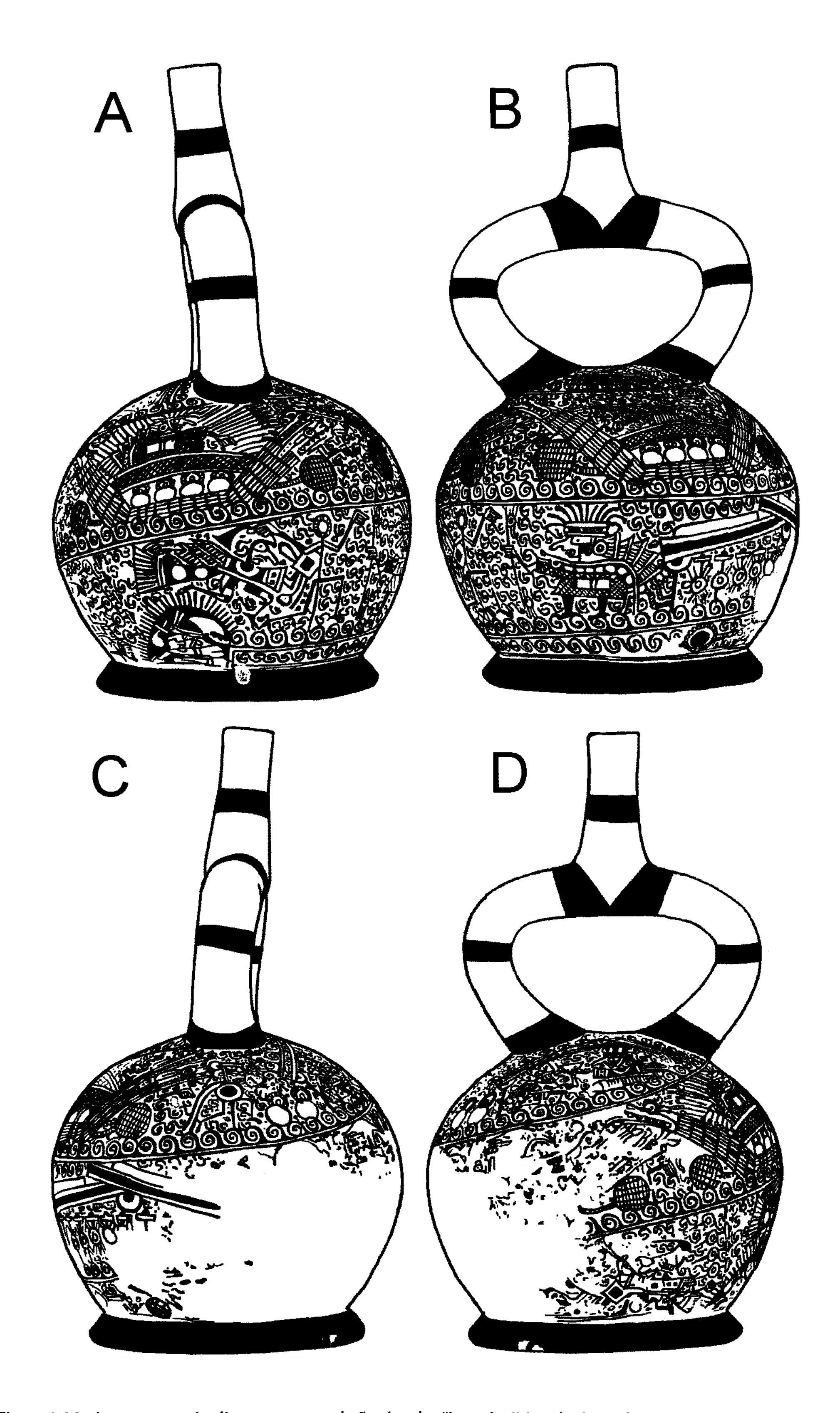


Fig. 14.12: La secuencia ligeramente dañada de "la rebelión de los objetos" (Museo Larco, Lima, ML013664) (dib. Korczok).

situadas en la posición lateral debajo del entronque del asa en la vista A de las botellas. De la misma forma en los casos la embarcación de totora está en la posición lateral inferior del lado C. En las botellas la recepción de los cautivos por la Divinidad Lunar ocupa el centro del lado B, a pesar de que la cantidad de objetos que cautivan a los humanos en las botellas es tan diferente que su reducción a un objeto prácticamente elimina una vuelta del espiral en el caso de la botella de la figura 14.12. Igualmente la embarcación con la Divinidad Lunar no solo mantiene su posición relativa entre las dos otras embarcaciones, sino que en todos los casos la embarcación de ella ocupa la espiral superior central en la vista lateral de la figura A. Lo mismo es cierto por ejemplo para la posición de la Divinidad Búho en su templo en el nivel superior central del lado D. Con todo se puede concluir que la colocación de las escenas centrales no es casual en la hilera formada por el espiral, sino que al pintor le importaba su posición en relación con el asa estribo.

Este posicionamiento efectivamente tiene un significado importante. El pintor por un lado expone una narración secuenciada por medio del espiral, pero al mismo tiempo inserta la acción en una cosmovisión bipartita, en la cual se ubican los personajes de la secuencia narrativa. La botella de asa estribo con una pintura narrativa en espiral inscribe la narración en la cosmovisión, no la trasciende.

Por otro lado, hay diferencias. Ya hemos mencionado que la cantidad de objetos combatientes es marcadamente diferente en ambas botellas. También la serie inicial de "orejeras" en la botella de la figura 14.9 y 14.10, que ocupan la mitad de la base en las vistas A, B y C, han sido sustituidas en la botella de la figura 14.12 por símbolos de olas, pero a pesar de ello se ha agregado a éstas una orejera más elaborada (B), ya que ésta parece tener una importancia de identificador para el personaje de la pintura negativa. Hemos añadido a este caso dos transposiciones planas (figuras 14.13 y 14.14), una (figura 14.13) inspirada en la de Donna McClelland (2007: 179) y la otra (figura 14) hecha por el dibujante de Rafael Larco, que nos fue facilitado por el Archivo del Museo Rafael Larco Herrera, que muestra

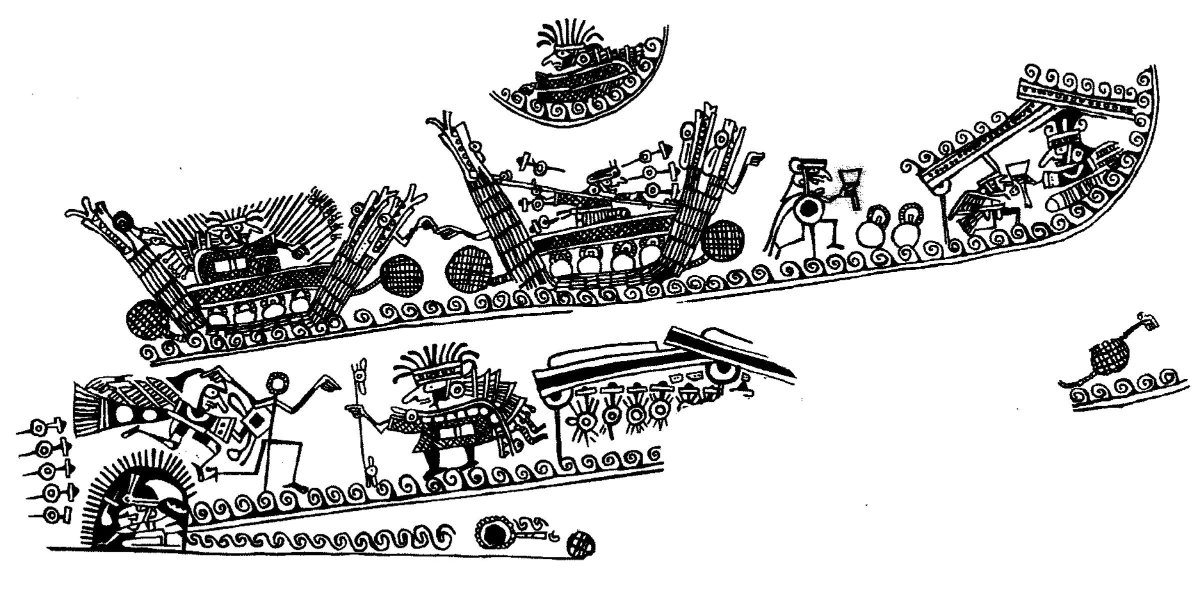


Fig. 14.13: La secuencia de una de las versiones de la "rebelión de los objetos" en exposición plana simplificada (Museo Larco, Lima, ML013664) (redib. según McClelland et alii 2007: 179)

la misma secuencia en una exposición que trata de recoger el hecho que el original de ella tenía un carácter de espiral. Nos parece interesante como posibilidad, ya que todas las transposiciones no pueden sustituir la exposición tridimensional de los pintores moche. De forma que esta variante contribuye a la comprensión tanto de la pintura misma, como de las técnicas de encontrar símiles apropiados para una publicación que necesariamente tiene que trabajar con imágenes bidimensionales.

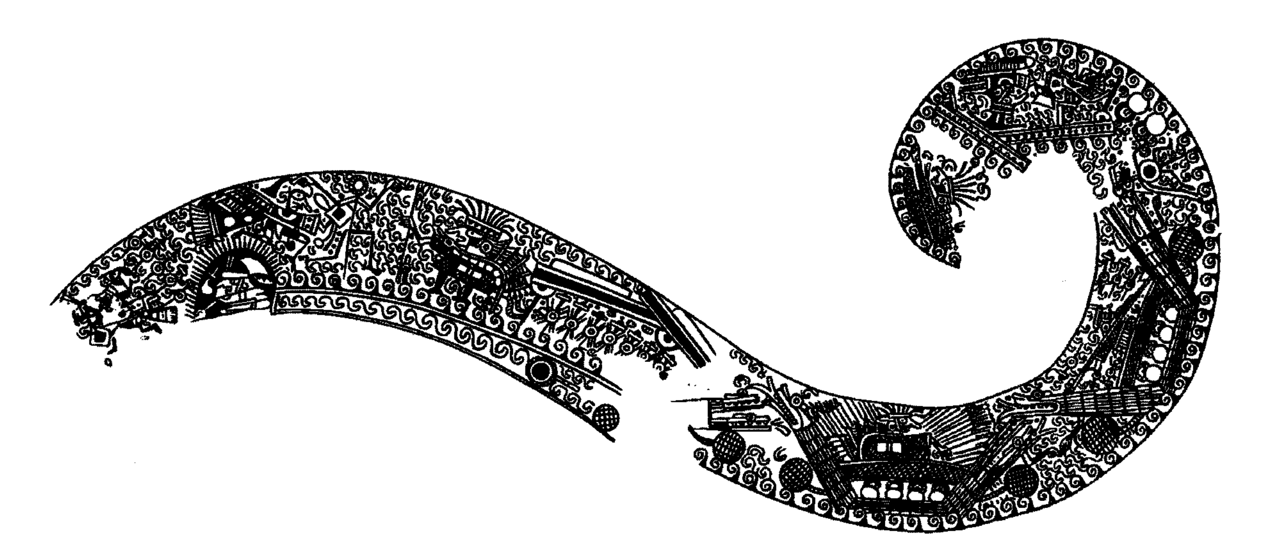


Fig. 14.14: La secuencia de la segunda "rebelión de los objetos" en exposición plana en una versión encargada por Rafael Larco (Museo Larco, Lima, ML013664) (según una copia facilitada por el Museo Rafael Larco Herrera).

La figura 14.15 muestra la botella que pertenece a la colección del Museo de Leipzig. Tanto por la hechura del cuerpo de la botella y la colocación ligeramente inclinada del asa estribo como por el trazo parece ser obra del mismo artesano, como las anteriores.

La botella de Leipzig (figura 14.15) muestra igual que las anteriores del Museo Larco una exposición en espiral alrededor del cuerpo globular. Es como la versión de la figura 14.12 más simple que la de la figura 14.9 en tanto hay menos vueltas de la espiral. Es más simple aún porque las volutas anexadas a la imagen de la Divinidad en pintura negativa (lado A) se reducen a una banda muy delgada de olas, falta la banda de orejeras y no hay una mención de ella como en la figura 14.12. La exposición tan amplia de la confrontación de los objetos con los humanos de la figura 9 se queda en la presentación de la balsa (C) y la del personaje con la macana humanizada delante de la Divinidad pintada en negativo (D). Ésta, al igual que en las otras versiones, está situada en la línea base debajo del entronque del asa estribo con el cuerpo globular (A). Al igual que en las otras versiones, la Divinidad Lunar delante de su templo lleno de atados de armas ocupa el lado frontal B de la botella. El transporte en las tres embarcaciones se inicia detrás del templo (C) y termina en la cara frontal B, ocupando prácticamente una vuelta completa. Los ocupantes aparecen en el mismo orden y tienen las mismas posiciones en relación con el asa estribo. De esta forma también la entrega de las botellas por el personaje macana ocupa la posición lateral opuesta a la de la Divinidad pintada en negativo (lado C). La pintura

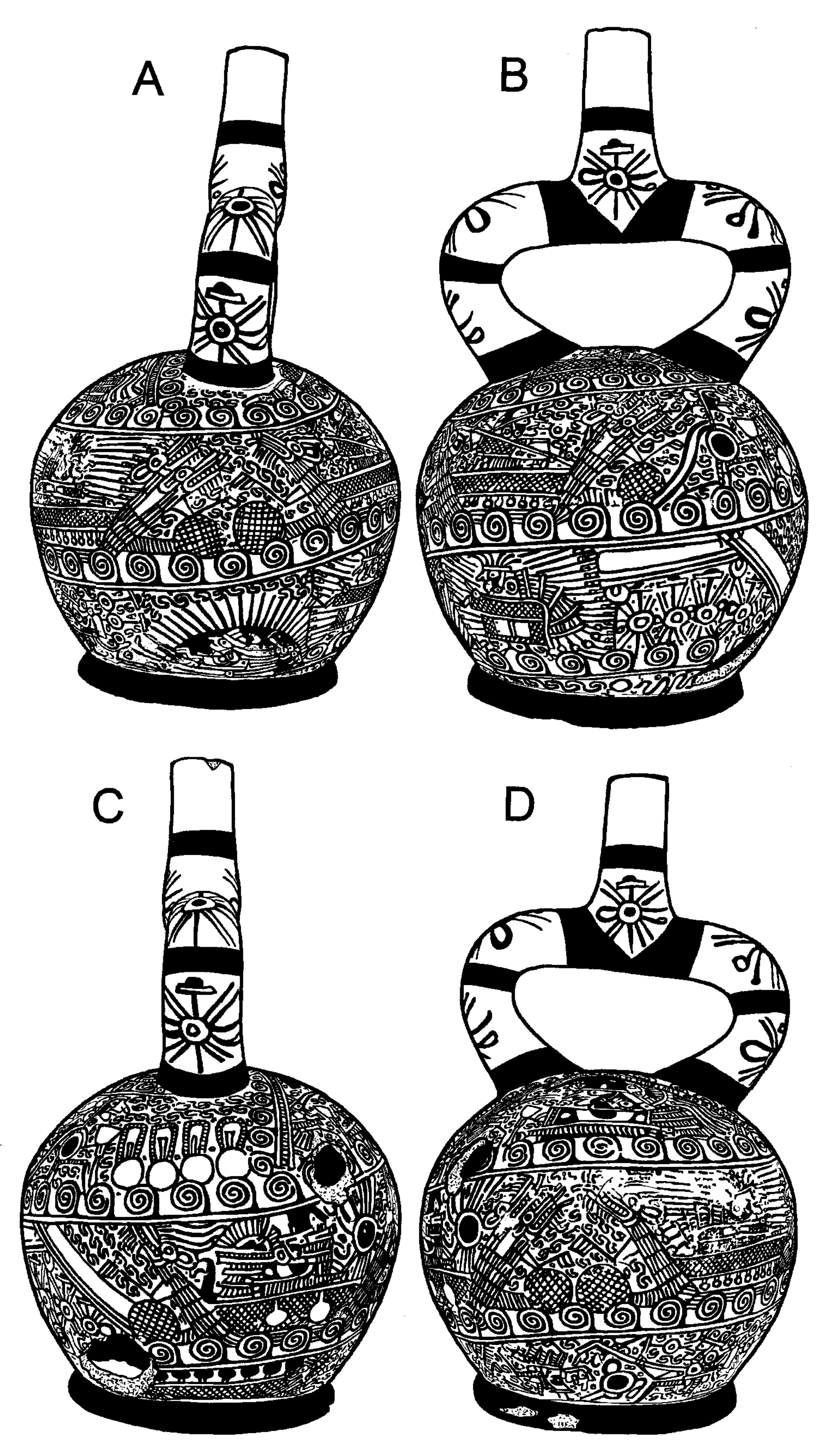


Fig. 14.15: La versión de Leipzig de la "rebelión de los objetos" (Museo Grassi de Leipzig SAm 6897 Buck) (dib. Golte).

de la porra antropomorfa y las botellas es más extensa que en las versiones anteriores. Si bien la agrupación de botellas es importante y aparece en todas las versiones, quizás esté más extendida en la versión del Museo de Leipzig para que la Divinidad Búho en su templo pueda aparecer en la posición central en la cara D de la vasija (figura 14.15). En todas las versiones ocupa esta posición entre los entronques del asa estribo (figura 14.18), opuesta a la Divinidad de la Vía Láctea, la que está situada, como en las otras versiones, en el polo norte (D) de la vasija y tiene que ser vista desde el lado D (figura 14.15; también 14.17).

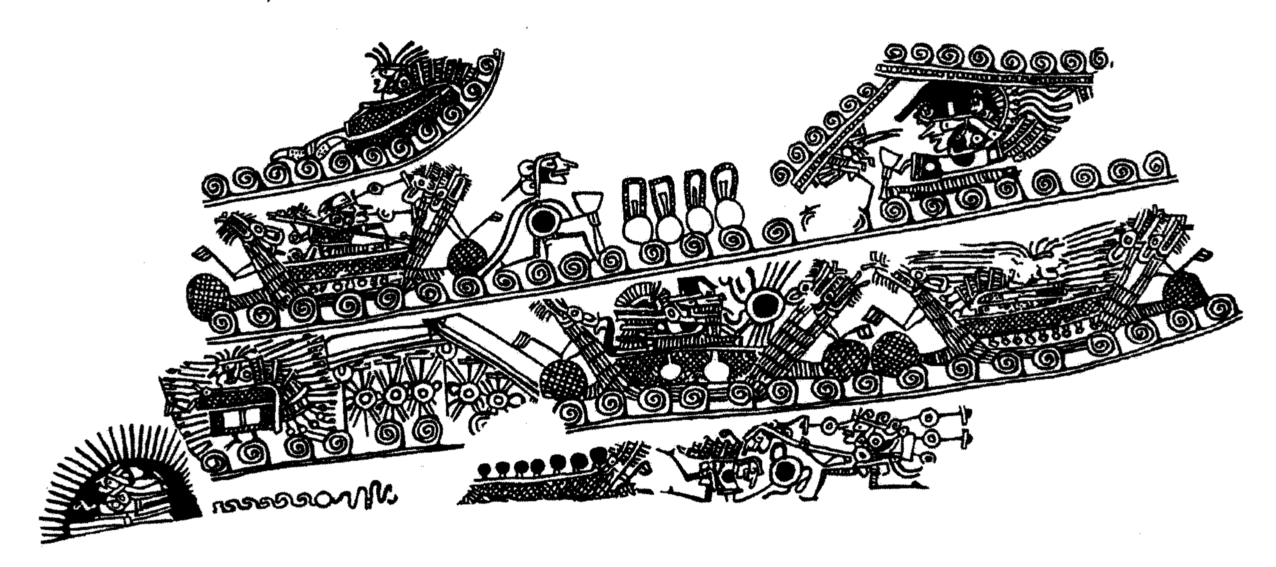


Fig. 14.16: La secuencia de la "rebelión de los objetos" del Museo de Leipzig en versión plana simplificada (redibujada según Donnan y McClelland 1999: 183).

Donna McClelland dibujó una versión plana simplificada de las escenas expuestas en la botella del Museo Grassi (figura 14.16).

Los elementos básicos de las tres versiones de la misma mano son la Divinidad Nocturna pintada en negativo, la confrontación con los objetos, la recepción en el templo de la Divinidad Lunar, el transporte en las embarcaciones, la entrega de los líquidos al Dios Búho y la presencia del Dios de la Vía Láctea en el polo norte. Todos estos elementos ocupan las mismas posiciones relativas sobre el cuerpo globular de las botellas. Así que tenemos que concluir que estas posiciones son significativas en la construcción simbólica del sentido.

En una lectura que se dirige desde la base al polo norte (B) la primera posición lateral (lados A) está ocupada en los tres casos por la Divinidad Nocturna pintada en negativo. La forma de la pintura excepcional se puede ver como una acentuación del hecho de que los acontecimientos se inician en la oscuridad. En la segunda posición lateral (lados C) encontramos la embarcación activa en el combate con los humanos en todas las versiones. Como las posiciones laterales marcan las situaciones de cambio habría que tomar en cuenta en lo subsiguiente en el mismo lado C el inicio del transporte marítimo y la entrega de las botellas. Estas escenas siempre se ubican en el punto liminal de este lado.

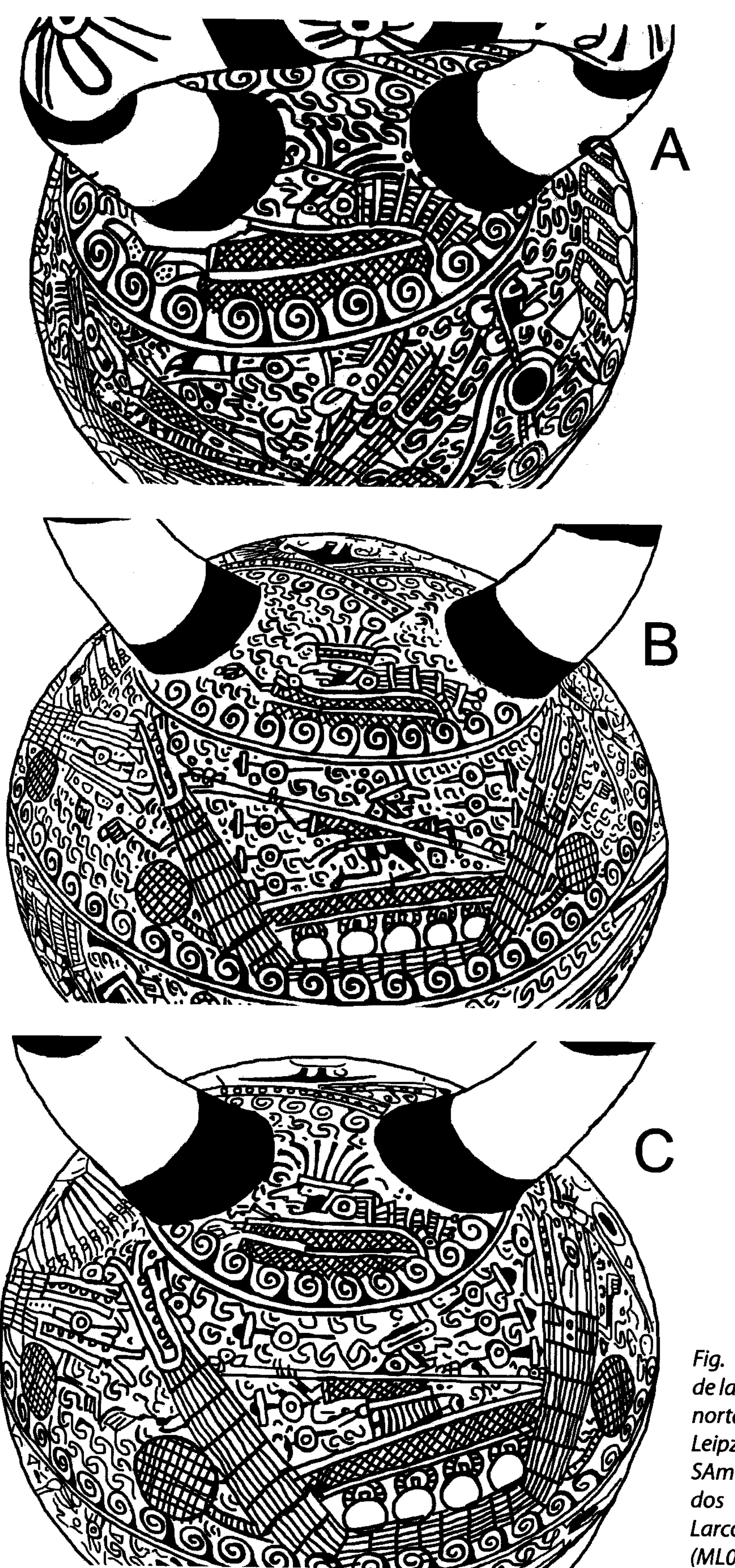


Fig. 14.17: La Divinidad de la Vía Láctea en el polo norte (B) de la botella de Leipzig (Museo Grassi, SAm 6897 Buck), y las dos botellas del Museo Larco, Lima (ML013664), (ML013610) (dib. Golte).

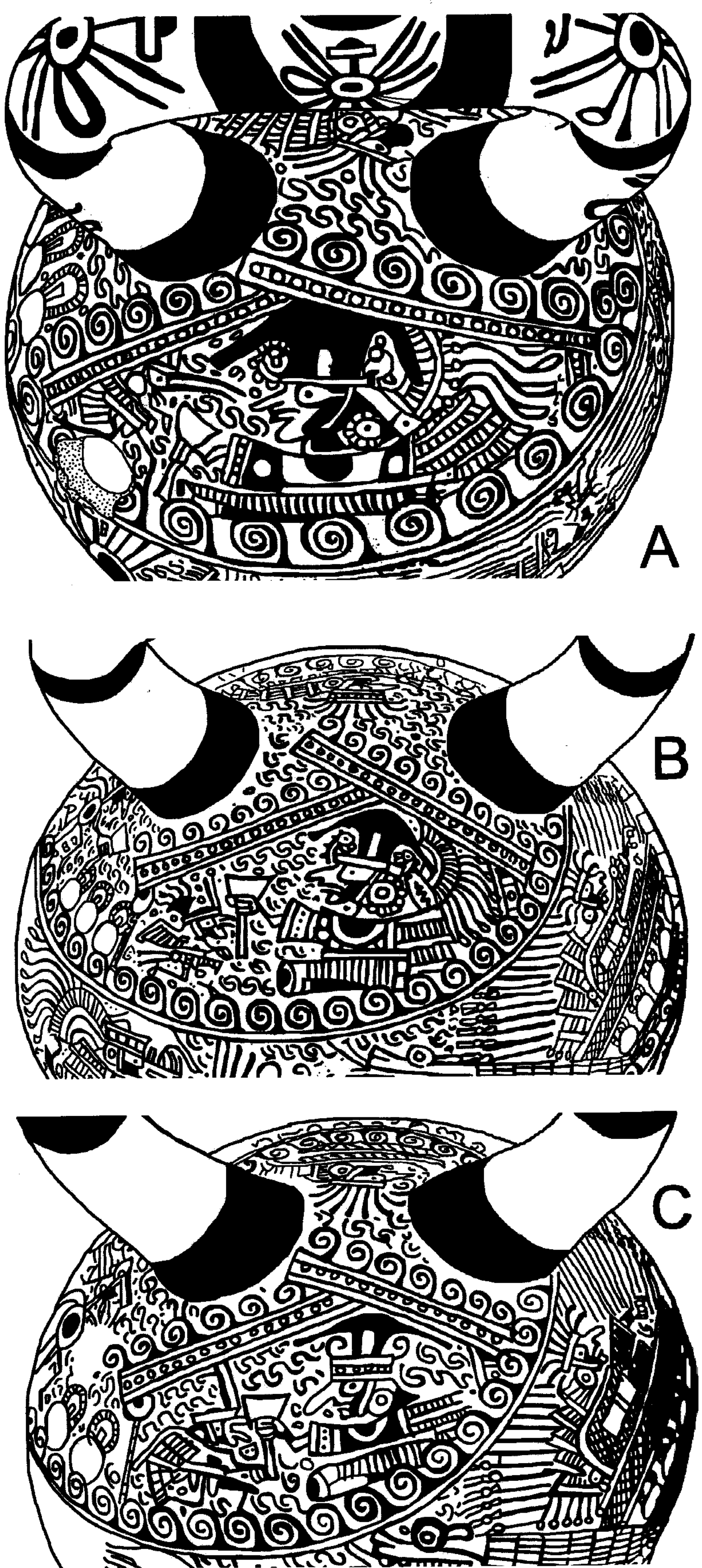


Fig. 14.18: La Divinidad Búho en el polo norte (D) de la botella de Leipzig (Museo Grassi, SAm 6897 Buck), y las dos botellas del Museo Larco, Lima (ML013664. ML013610) (dib. Golte).

En las exposiciones que ocupan las caras frontales parece importante que, leyendo de abajo para arriba, la Divinidad Lunar siempre aparezca en la misma cara como la Divinidad de la Vía Láctea del polo norte (figura 14.17) cuando está situada delante de su templo (figuras 14.9, 14.12 y 14.15); mientras su ubicación en el transporte marítimo siempre ocupa el lado A. Quizás no carezca de importancia que en la botella de la figura 14.9, la única en la cual hay una serie mayor de confrontaciones de objetos, las escenas de supeditación en la cara frontal B tengan como actores los tocados de la Divinidad de la Vía Láctea que aparece en el polo norte (B). En la cara frontal opuesta (D) en realidad solo resulta central la recepción de la copa por el Dios Búho (figura 14.18), que se encuentra en una posición invariable en la parte superior entre los entronques del asa estribo. Tomando en cuenta la posición jerárquica de los personajes, en todas las botellas el lado B es ocupado por la Divinidad de la Vía Láctea y la Divinidad Lunar, mientras el Dios Búho que a todas luces jerárquicamente es inferior a la Divinidad de la Vía Láctea es el que domina la contracara D.

Otra versión con una exposición en espiral alrededor de una vasija globular de asa simple, publicada por McClelland (1990), Shimada (1994) y Donnan y McClelland (1999: 183) (figuras 14.19 y 14.20) ofrece los mismos elementos, pero es más extensa y explícita en la parte en que los tres ejemplos anteriores ocupan el polo norte (B) de las botellas, si bien el sentido del espiral es invertido. En las anteriores la Divinidad de la Vía Láctea aparece como inmóvil, mientras en la versión de la figura 14.19 figura como receptor del líquido que le está ofreciendo la Divinidad Lunar en una copa. De cierta manera su encuentro no solo hace entender la ubicación de las escenas en las versiones anteriormente discutidas, sino nos muestra de una manera muy clara la relación directa entre la Divinidad de la Vía Láctea y la Divinidad Lunar. En sus atributos son de una semejanza sorprendente.



Fig. 14.19: Botella de asa simple con la "rebelión de los de los objetos" (dib. Golte según una foto en Shimada 1994: 235).



Fig. 14.20: La "rebelión de los objetos" en la botella con asa simple (redib. según Donnan y McClelland 1999: 183).

Podemos observar en la base de todas las secuencias pinturas negativas de una Divinidad con la mano levantada, un tocado en la cabeza que se asemeja al de la Divinidad D de Lieske, es decir el Dios del Mar, que es un súbdito del Dios de la Vía Láctea (figura 14.21). Se le puede observar también en todas las versiones como el ocupante del primer bote en el transporte de botellas y cautivos. En dos de las versiones aparece un fruto de *ulluchu* que está asociado con el mundo húmedo femenino/ masculino (figura 14.3-1). La Divinidad parece estar colocada sobre una especie de plataforma o pirámide. En la versión proveniente de la botella de asa simple, en la cual todo el desarrollo está en dirección invertida, la Divinidad tiene una nariguera especial.

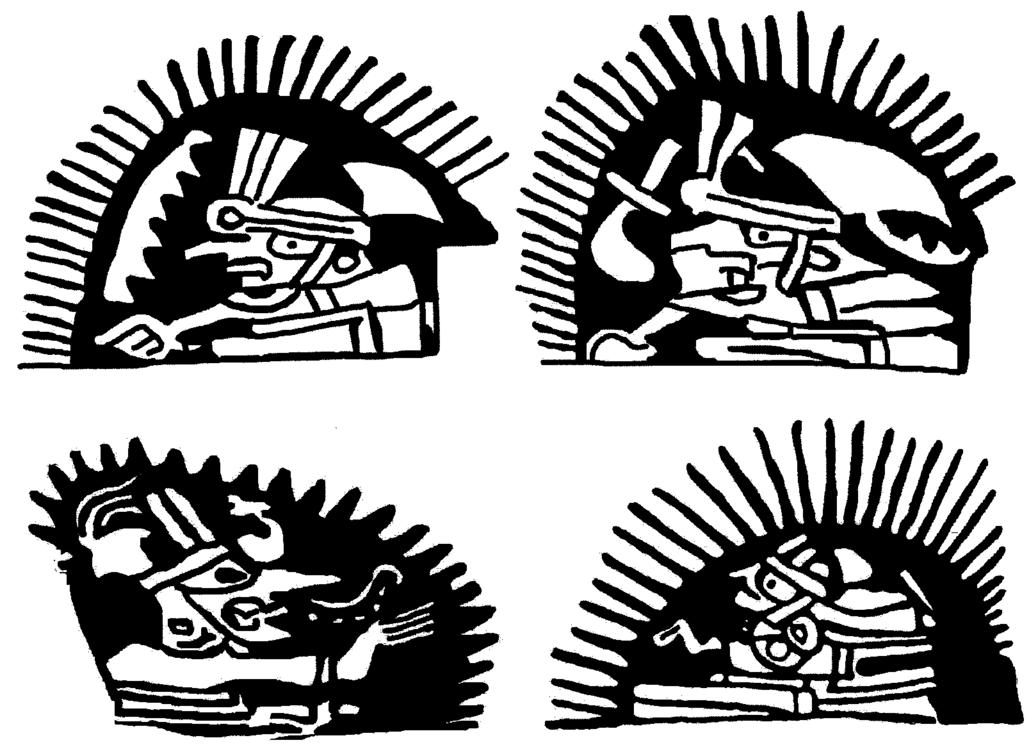


Fig. 14.21: Las Divinidades en pintura negativa en las cuatro versiones de la "rebelión" (dib. Golte

La utilización de la pintura negativa es tan excepcional en las imágenes moche que nos parece lícito suponer que efectivamente se trata de representar a una Divinidad que actúa en la noche.

El gesto de esta Divinidad parece ser el desencadenante de las acciones que siguen en la espiral. En este sentido, y asociándolo a la Divinidad Marina, es importante que las cuatro versiones muestren la embarcación de totora con los remos en alto como uno de los objetos que toman prisioneros. Es, junto con la macana humanizada, el único objeto actuante presente en todas ellas. Como veremos más adelante, las embarcaciones no son ni siquiera los objetos principales que aprisionan a los guerreros moche, así que parece lícito asociarlas, como efectivamente aparece en las versiones espiraladas, con el inicio de las acciones. En general se trata ante todo de la indumentaria guerrera que actúa con vida propia y desarrolla una batalla en contra de guerreros humanos.

La segunda Divinidad que aparece en todas las versiones es la Divinidad Lunar, no solo como personaje, sino asociada con su templo, como receptora de los cautivos. Además de ello, su templo es ocupado por atados de armas, es decir los actuantes en las batallas, así que podemos asumir igualmente que tiene un lugar central como actora en la secuencia representada. Esto se pone de relieve más aún cuando vemos que la flota de tres embarcaciones de totora que conducen botellas de líquido y cautivos, es representada en las cuatro pinturas, ocupando una vuelta completa de las pinturas espiraladas. En esta flota la primera embarcación está ocupada por el Dios del Mar y la segunda por la Divinidad Lunar, mientras la tercera parece estar ocupada por un felino, que también es representado en otros contextos relacionados con la "rebelión". Hemos visto además que en todas las versiones la embarcación de la Divinidad Lunar ocupa la vista lateral asociada al receptor último de la acción de confrontación, la Divinidad de la Vía Láctea. Finalmente hemos visto que la Divinidad Lunar aparece en la versión de la botella de asa simple (figuras 14.19 y 14.20), brindando con el último receptor.



Fig. 14.22: El transporte de cautivos en una versión independiente en las caras frontales de una botella de asa estribo (ME Berlín VA 62197)) (Kutscher 1983: 318).

Es cierto que la secuencia larga ofrecida en espiral es relativamente rara en el caudal de pinturas de línea fina que conocemos. Pero en vista de la importancia de la Divinidad Marina y de la Divinidad Lunar en la secuencia de la "rebelión", hay que considerar, *pars pro toto*, que la gran cantidad de vasijas que ofrecen imágenes de los botes de la Divinidad Lunar y del Dios del Mar en el transporte de botellas y cautivos (figuras 14.22 a 14.25), pertenecen a este contexto. En estas botellas de asa estribo aparecen las dos Divinidades como opuestas y complementarias. En la mayoría de las versiones, como la del Museo de Munich (figuras 14.24 y 14.25), las posiciones laterales están ocupadas por rayas. Esto es interesante, ya que las rayas se encuentran en las bahías de baja profundidad cerca de la playa, que tienen una temperatura mayor que las aguas profundas más alejadas de la costa. Son mortales gracias a un aguijón venenoso, y así en un sentido doble son animales "liminales". En este sentido la "rebelión de los objetos" se convertiría al lado de las escenas bélicas entre humanos, y de las confrontaciones del Dios Intermediador, en uno de los complejos principales de las pinturas de línea fina. Esta afirmación se puede ver reforzada por el hecho de que en el templo del Dios Búho en las dos versiones del Museo Larco y la de Leipzig (figuras 14.9, 14.12 y 14.15), podemos observar los personajes laterales, especialmente las aves tripulantes de la figura 14.22 como los que ofrecen la copa al Búho (figura 18). Esto a su vez remarca las jerarquías. Queda patente, cuando comparamos esta entrega por un súbdito del Dios Marino al Dios Búho (figura 14.18) con la entrega de la copa por la Divinidad Lunar al Dios de la Vía Láctea en las figuras 14.19 y 14.20 hacia cual de las Divinidades se dirige finalmente toda la acción, a pesar de la magnificencia del templo del Dios Búho.



Fig. 14.23: El transporte de cautivos en una versión que cubre las caras frontales de una botella de asa estribo (Chicago Art Institute) (Kutscher 1983: 320).

La utilización de la pintura negativa es tan excepcional en las imágenes moche que nos parece lícito suponer que efectivamente se trata de representar a una Divinidad que actúa en la noche.

El gesto de esta Divinidad parece ser el desencadenante de las acciones que siguen en la espiral. En este sentido, y asociándolo a la Divinidad Marina, es importante que las cuatro versiones muestren la embarcación de totora con los remos en alto como uno de los objetos que toman prisioneros. Es, junto con la macana humanizada, el único objeto actuante presente en todas ellas. Como veremos más adelante, las embarcaciones no son ni siquiera los objetos principales que aprisionan a los guerreros moche, así que parece lícito asociarlas, como efectivamente aparece en las versiones espiraladas, con el inicio de las acciones. En general se trata ante todo de la indumentaria guerrera que actúa con vida propia y desarrolla una batalla en contra de guerreros humanos.

La segunda Divinidad que aparece en todas las versiones es la Divinidad Lunar, no solo como personaje, sino asociada con su templo, como receptora de los cautivos. Además de ello, su templo es ocupado por atados de armas, es decir los actuantes en las batallas, así que podemos asumir igualmente que tiene un lugar central como actora en la secuencia representada. Esto se pone de relieve más aún cuando vemos que la flota de tres embarcaciones de totora que conducen botellas de líquido y cautivos, es representada en las cuatro pinturas, ocupando una vuelta completa de las pinturas espiraladas. En esta flota la primera embarcación está ocupada por el Dios del Mar y la segunda por la Divinidad Lunar, mientras la tercera parece estar ocupada por un felino, que también es representado en otros contextos relacionados con la "rebelión". Hemos visto además que en todas las versiones la embarcación de la Divinidad Lunar ocupa la vista lateral asociada al receptor último de la acción de confrontación, la Divinidad de la Vía Láctea. Finalmente hemos visto que la Divinidad Lunar aparece en la versión de la botella de asa simple (figuras 14.19 y 14.20), brindando con el último receptor.



Fig. 14.22: El transporte de cautivos en una versión independiente en las caras frontales de una botella de asa estribo (ME Berlín VA 62197)) (Kutscher 1983: 318).

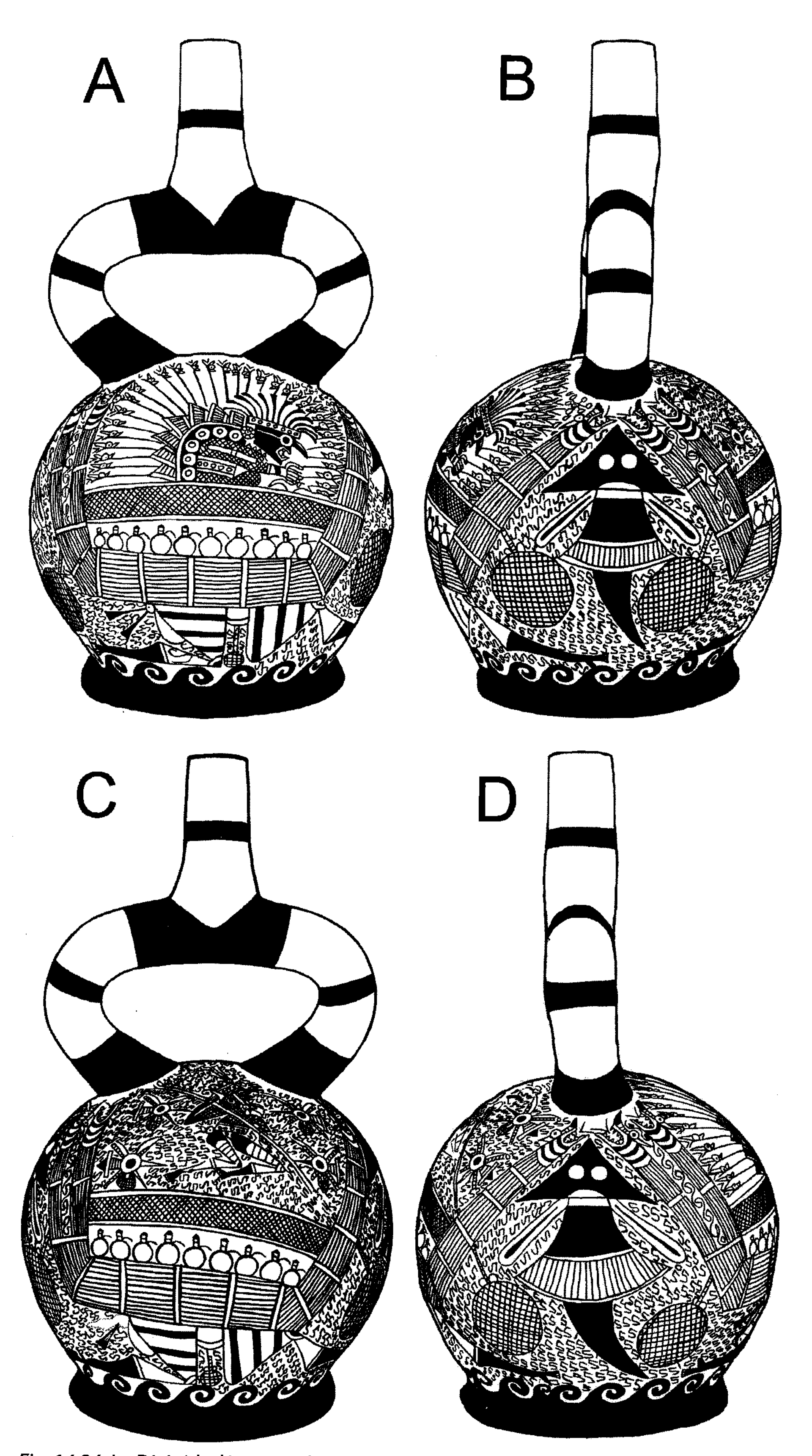


Fig. 14.24: La Divinidad Lunar y el Dios Marino en el transporte como opuestos complementarios (Museo Munich, 30-29-6) (dib. Golte).

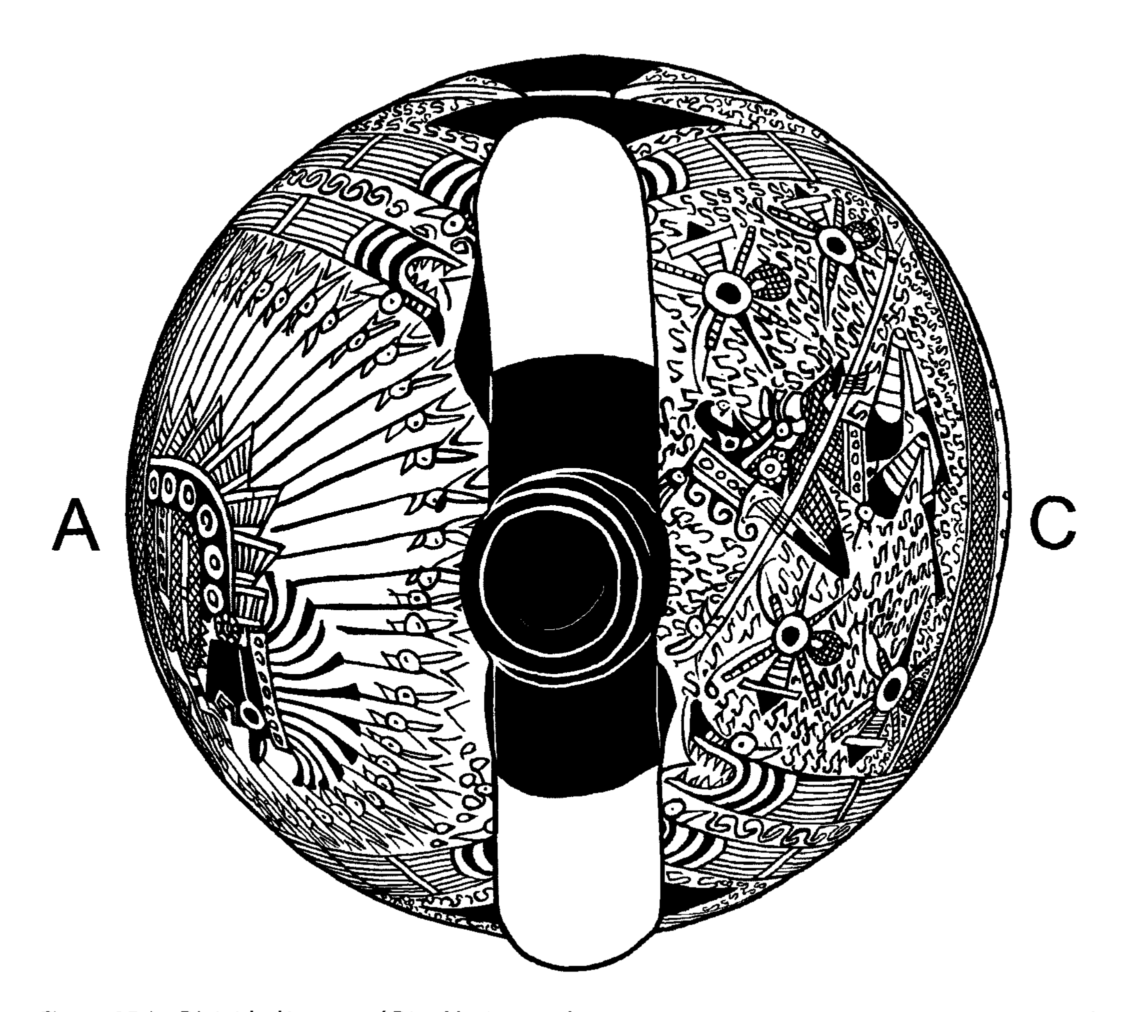


Fig. 14.25: La Divinidad Lunar y el Dios Marino en el transporte como opuestos complementarios en el hemisferio superior de la botella de la figura 24 (Museo Munich, 30-29-6) (dib. Korczok).

La Divinidad de la Vía Láctea parece relacionarse parentalmente con la Diosa Lunar si observamos su encuentro en la figura 14.26 y la gran semejanza de sus tocados. Obviamente en el catálogo de Lieske los dos personajes, Dios Búho y Divinidad de la Vía Láctea, aparecen confundidos, cuando no se acentúa los rasgos ornitomorfos del ocupante del templo, tanto en la secuencia del entierro como en la de la "rebelión de los objetos". Esto hace pensar que en la versión del entierro, en la cual aparece un personaje con un tocado similar a la Divinidad Lunar sobre la plataforma de la pirámide, detrás del receptor de *Strombus*, se trate del mismo personaje (figura 12.18 en la secuencia del entierro).

Si comparamos estos personajes detrás del receptor (figuras 14.19 y 14.20), vemos efectivamente que la semejanza con la Diosa Lunar en la presentación es muy grande, de tal forma que se podría confundirlos. Lo que diferencia a los dos en la versión de la botella con asa simple es la serpiente bicéfala que separa la cabeza del cuerpo en el caso de la Divinidad de la Vía Láctea. Así que suponemos que la Divinidad receptora última, la que brinda con la Divinidad Lunar, es la misma que aparece como Serpiente Bicéfala, o que está estrechamente asociada con la serpiente bicéfala. En términos parentales probablemente sería el antepasado de la Divinidad Lunar y de la "tuerta" por el lado paterno y el materno, ya que la Divinidad Lunar también tiene la serpiente en su cinturón.



Fig. 14.26: El receptor detrás del templo del Búho en dos versiones de la "rebelión de los objetos" (detalles de figuras 14.20 y 14.17).

De hecho habrá que revisar las imágenes que han sido clasificadas como representaciones de la Diosa Lunar de acuerdo con la diferenciación que vemos en las versiones de la "rebelión de los objetos". Entre las imágenes de Kutscher (1983: 317), por ejemplo, se encuentra por lo menos una versión que parece corresponder más a la Divinidad de la Vía Láctea sentada detrás del templo con el Búho receptor. En este caso (figura 14.27), se trata de la imagen de una botella de asa estribo perteneciente a la colección del Museo de Stuttgart, aparece no solo la Divinidad de la Serpiente Bicéfala por ambos lados frontales de la vasija, sino también el símbolo que se asemeja a dos hojas delante de ella. Mientras en la posición lateral de la vasija se hallan las botellas que en las secuencias de la "rebelión" están ubicadas delante del templo del Búho (figuras 14.9 a 14.16). La vasija de Stuttgart tiene la particularidad que la figura solo ocupa la parte superior del cuerpo alentejado de la botella. En este sentido la última publicación de Donna McClelland et alii (2007) muestra una parte mayor de vasijas que corresponderían a la botella de Stuttgart (McClelland et alii 2007: 45-61: 180-183), cuya mayoría está expuesta en la parte superior de botellas de cuerpo alentejado y tiene características similares.

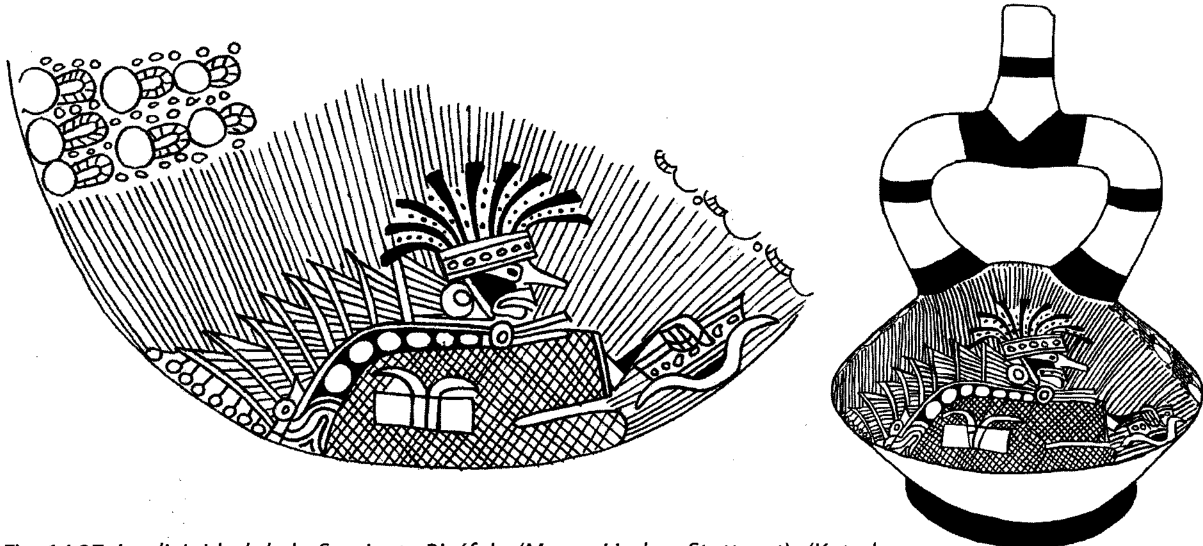


Fig. 14.27: La divinidad de la Serpiente Bicéfala (Museo Linden, Stuttgart) (Kutscher 1983: 317 y dib. de botella Golte).

Cuando observamos una imagen desarrollada de la Divinidad de la Vía Láctea como la de la figura 14.28 y la comparamos con la Divinidad Lunar de la figura 14.23, se nota con más claridad las semejanzas –tienen ambos un tocado de serpientes– pero también las diferencias, ya que el Dios de la Vía Láctea de hecho es el portador de ella como serpiente bicéfala en su tocado.

Mientras la figura 14.28 muestra a la Divinidad de la Vía Láctea en el cielo nocturno, la figura 14.29 la ubica en el ambiente marino, rodeado de conchas *Spondylus*. De manera que resulta visible que su ámbito de presencia son tanto el cielo nocturno, el marino, y como hemos visto en otros contextos, el de las Lomas, donde parece estar presente en la época en la cual domina la Divinidad Diurna, es decir la época seca, pero en la cual precisamente se dan el florecimiento y la generación de humedad en las Lomas, mientras el cielo está cubierto por una capa densa de nubes que prácticamente impide que se perciba a la Vía Láctea.

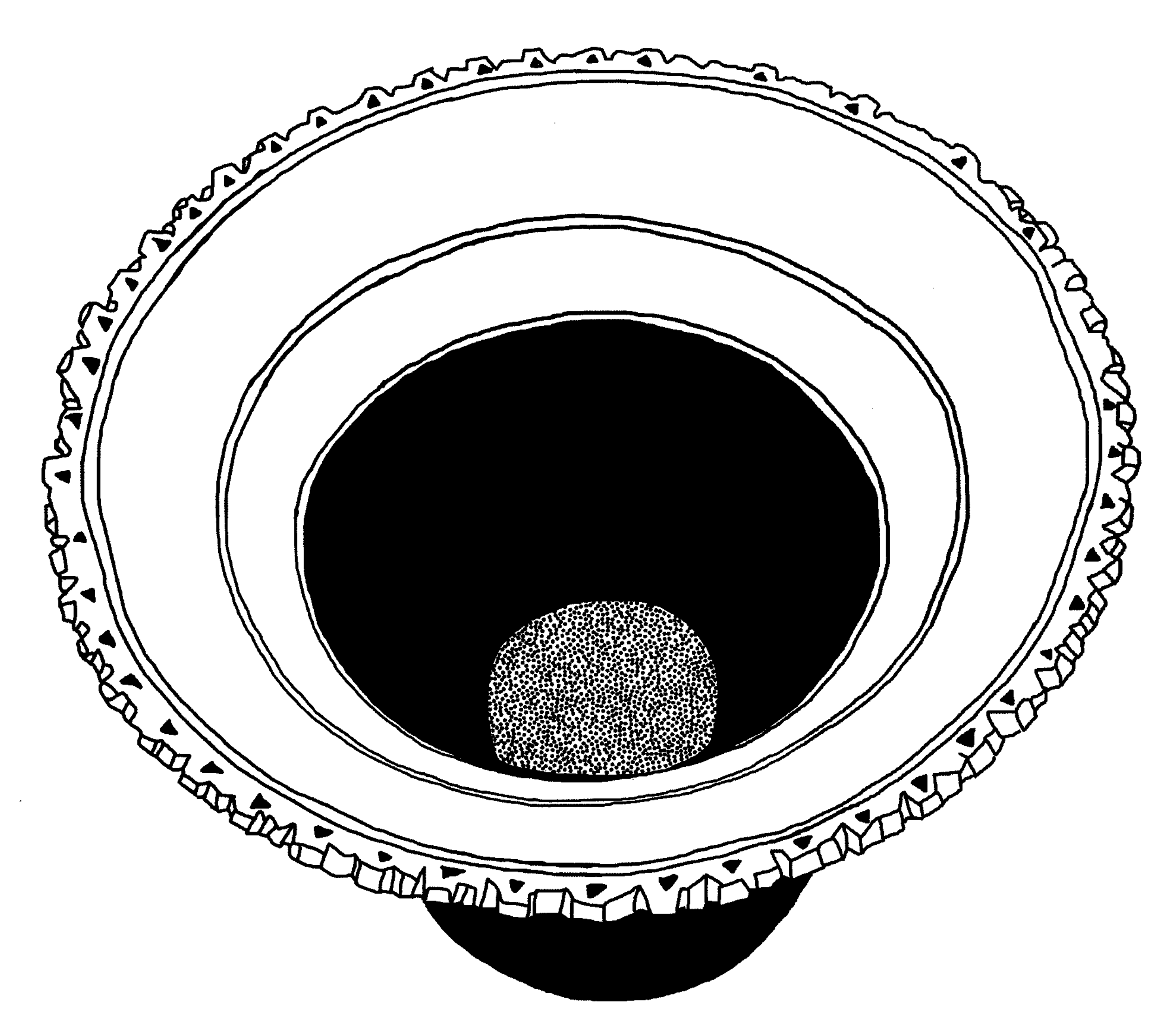


Fig. 14.28: La Divinidad de la Vía Láctea en una fuente acampanada (Museo Larco, Lima, ML013669) (dib. Golte).



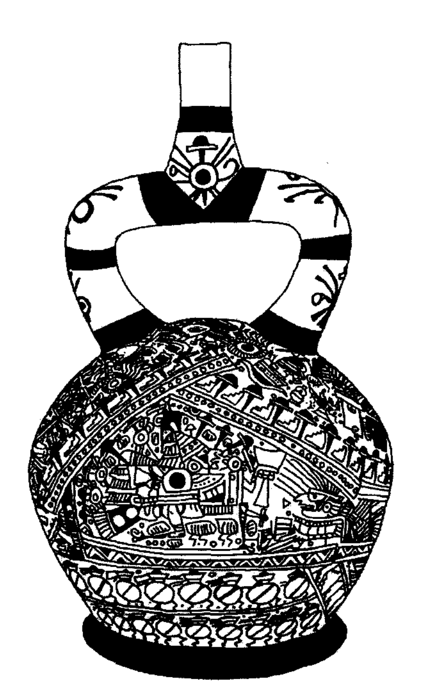
Fig. 14.28: La Divinidad de la Vía Láctea en una fuente acampanada (Museo Larco, Lima, ML013669) (dib. Golte).



Fig. 14.29: La Divinidad de la Vía Láctea en un ambiente marino rodeado de Spondylus en una botella de asa estribo (col. privada) (redibujado según foto y desarrollo plano en McClelland et alii 2007: 139) (dib. Golte).

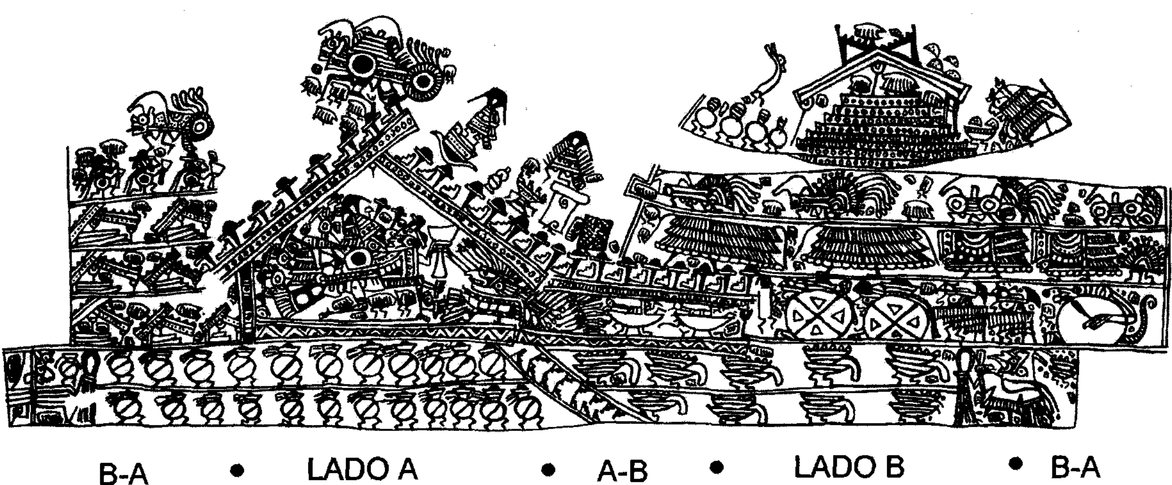
Las condiciones previas a la "rebelión de los objetos"

Parece que antes de que se produjera la "rebelión de los objetos" hay que pensar en una recolección de armamentos u ofrendas de tales objetos para las Divinidades Nocturnas. Es cierto que podemos ver el inicio de una recolección de este tipo en casi todas las pinturas de escenas bélicas, en las cuales el vencedor no solo se lleva al cautivo vencido, sino también su indumentaria (figuras 14.1 a 14.4). Las figuras 13.52. 13.53 y 13.54 muestran tales ofrendas bajo el arco de la serpiente bicéfala (B). Estos actos de preparación y ofrenda de objetos no aparecen únicamente en escenas pintadas, sino también en vasijas esculturadas de personas moche que ofrendan, especialmente textiles marcados con diseños que están vinculados con el mundo de abajo. En la vasija de la colección del Museo Larco la ofrenda de bienes en bultos, de los cuales algunos muestran su contenido de objetos metálicos en una cara de la vasija (13.52 A), está asociada en la contracara con una escena que ilustra mejor el hecho que el ofrendante, que parece ser el Dios Intermediador, está acompañada de invocaciones de sacerdotes que mastican coca bajo el cielo nocturno con la serpiente bicéfala de la Vía Láctea (figura 13.52 C). Ellos por sus atuendos están asociados con el mundo subterráneo y quieren lograr la comunicación con el mundo de arriba.



Una vasija (figura 14.30) con las mismas características de la dedicada a la secuencia misma nos muestra un templo que es fácilmente reconocible como el del Búho que aparece en la

Fig. 14.30: Los objetos acumulados en los templos (Dibujo según foto en Donnan y McClelland 1999: 178, dib. plano redibujado de ahí mismo).



secuencia del entierro o el de las secuencias de la "rebelión de los objetos". En la pintura la Divinidad Lunar está brindando con él. La vista frontal ofrece una imagen que deja ver que el templo está repleto de objetos de todo tipo. Lo mismo vale para otro templo en la contracara, que solamente muestra *Strombus* y una pirámide con signos de agua. Entre los dos templos se encuentra una acumulación grande de objetos y en cada uno personajes con sogas para recibir ofrendas. Así que tenemos que suponer que éste es un episodio que antecede a la misma "rebelión de los objetos", ya que entre los objetos encontramos los actuantes principales de la "rebelión". Pero resultaría igualmente cierto, y no contradictorio, que muestre el final que se hallan en las partes superiores de las botellas espiraladas (figura 14.18) –es que ahí están las botellas con líquido, los objetos y los actores–.

En la colección Larco se halla otra vasija que muestra cómo las dos Divinidades, el Búho y la Divinidad Lunar, reúnen los objetos (figura 14.31). En este caso la escena está relacionada con los combates entre los moche y explica de una manera bastante gráfica la forma en que éstos llegan a formar parte del patrimonio de las Divinidades del Mundo de Abajo. Se ve que los bandos de guerreros enfrentados son acumulados y devorados por el espiral de las culebras del mundo de abajo. Ya ahí cobran vida de por sí y son organizados por el Búho y la Diosa C (figura 14.31). Es interesante que ahí también aparezca un felino, el cual participa en el transporte de los prisioneros. Efectivamente la pintura de esta botella del Museo Larco no solamente es sumamente compleja, sino que echa luces sobre la comprensión del mundo de los moche y el significado de combates y sacrificios en el devenir de las cosas tal como lo concebía la población de la costa peruana en el primer milenio después de Cristo.

Para entender mejor la composición de la figura 14.31 hay que hacer referencia a las excavaciones que se han llevado a cabo en los últimos años en las pirámides Cao Viejo en el Valle de Chicama y especialmente aquellas bajo la dirección de Santiago Uceda de la Universidad de Trujillo en la Huaca de la Luna de Moche. En esta última se ha descubierto en el frontis norte, visible de la plaza mayor en todo el conjunto ceremonial de la pirámide, no solo los elementos con los cuales estaba pintado, sino también un pequeño recinto ceremonial en la base de la pirámide. Este recinto consiste de una cámara sin pintura interior, desde la cual se tiene acceso a una pequeña plataforma que al parecer había sido techada. La cámara en la parte occidental del frontis, al lado de una rampa que conduce a los niveles superiores de la pirámide, se inserta en una procesión larga de guerreros armados que también están portando la indumentaria de sus vencidos (como los del nivel inferior de la pintura de la figura 14.31) y grupos de cautivos con un lazo que los une por los cuellos, que se dirigen con los guerreros hacia el inicio de la rampa que sube en ángulo recto desde el lado occidental de la plaza mayor hacia el interior del templo, donde se realizaba los sacrificios.

En la pared de la cámara vemos por un lado hileras de guerreros en combate, mientras las paredes del espacio elevado, que al parecer estaba techado, muestran dos pinturas en las cuales se puede observar un gran número de estrellas de diversa magnitud y coloración, imágenes que parecen ser constelaciones, una luna creciente al centro, un

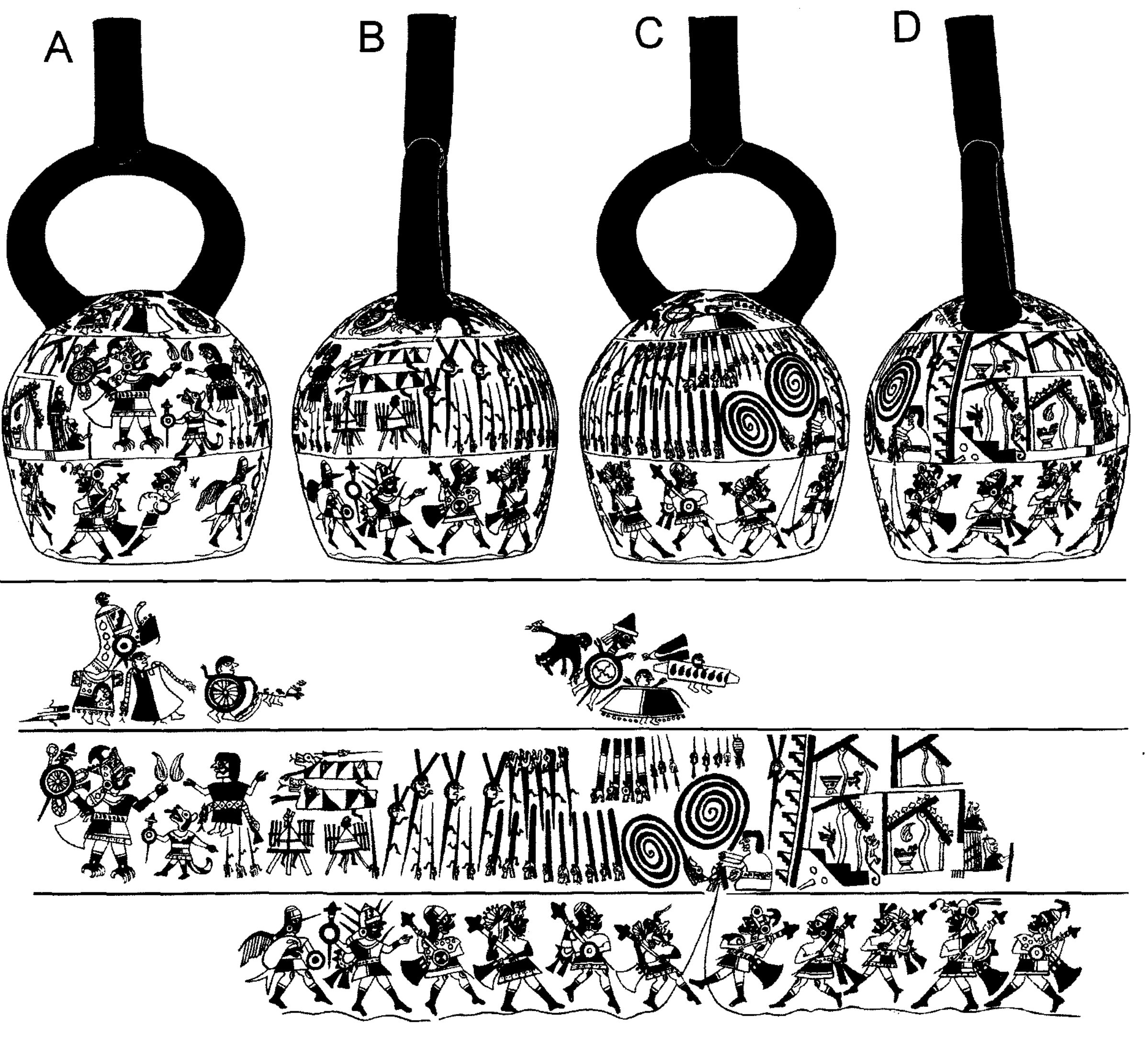


Fig. 14.31: Los objetos acumulados en los templos (Museo Larco, Lima, ML010849) (dib. Golte, plano redib. según Larco 2001: 224).

nivel inferior en la pintura que parece ser relacionado con la superficie terrestre, y otro superior, mayormente por encima de las estrellas de diversa magnitud. Ambos niveles están interconectados por dos sogas lanzadas por dos personas. En estos lazos caminan seres en ambas direcciones, de abajo para arriba y de arriba para abajo.

Parece que se depicta en ellos un rito en el cual se trata de ligar el mundo de abajo con el mundo de arriba, una especie de *tinku*, que se organizaría en un momento del año. En cuanto son identificables las constelaciones de estrellas en la pintura, en el caso del friso grande este momento sería el equinoccio de septiembre. La idea de que efectivamente las imágenes del frontis tendrían como tema un *tinku*, se confirmaría en el segundo nivel de la pirámide y del borde de la rampa, en el cual aparecen bailarines tomados de la mano, un rito que ya hemos visto en las pinturas con el baile de la soga (cap. 11). Resulta importante que por el lado de la rampa estos bailarines se defiendan contra un lagarto de tamaño extraordinario. También el siguiente escalón de la pirámide tiene implicaciones

de la misma naturaleza, ya que está formado por imágenes de araña, que igualmente son símbolos de *tinku*. Este trabajo no es el sitio para avanzar más en el análisis del programa de las imágenes sobre el conjunto monumental. Sin embargo, permite entender mejor el significado de la "rebelión de los objetos" y específicamente la pintura sobre la botella de la figura 14.31.

Ya hemos visto que los objetos de arcilla son conceptualizados como pertenecientes al mundo de abajo y sus productores o por lo menos portadores, los tullidos, los ciegos y los murciélagos también parecen relacionarse más con el mundo de abajo. Lo mismo parece ser cierto en cuanto a los objetos metálicos, si observamos por ejemplo el "hacha" de la figura 14.6 que por sus símbolos es ubicado en el mundo nocturno subterráneo. Los objetos de la figura 13.51 (A) ofrendados a la Vía Láctea son igualmente objetos de metal. Así que no parece descaminada la hipótesis que los "objetos" eran considerados como pertenecientes al mundo subterráneo.

De esta forma el almacenamiento de los objetos por el Dios Búho y la Diosa Luna los reubicaría en el templo que está en la superficie, como se puede apreciar por las construcciones en la vista D (figura 14.31). Pero tendría que darse el traslado al cielo nocturno, ya que el traslado nocturno de las representaciones en espiral es dirigido hacia la Divinidad de la Vía Láctea. Las sogas de la vista C de la figura 14.31 serían las sogas de los frisos de los recintos ceremoniales de la Huaca de la Luna y de la Huaca Cao. En este sentido la "rebelión de los objetos" dirigida por las Divinidades Nocturnas resulta ser una acción bélica propia del mundo de abajo, un *tinku* bélico organizado desde el mundo de abajo, paralelo a los *tinku* bélicos organizados en la época seca en los combates de los guerreros de las mitades complementarias.

Si esto es así, la marcha de los guerreros que portan las armas de los vencidos a las fauces de la culebra "soga" enrollada, precisamente reforzaría el carácter de encuentro de opuestos presente también en los frisos de las pirámides mencionadas. Igualmente las dos sogas de las pinturas corresponden a las sogas del ritual presentado en los frisos de la Huaca Cao y de la Huaca de la Luna.

Solo de paso queremos mencionar que tales ritos con sogas coloreadas como las serpientes *corralillo* al parecer tenían una difusión amplia. Hay una soga de esta naturaleza proveniente de la costa nasquense, en la colección del Museo de América en Madrid; otras que al parecer se originaron en Pachacamac en el Museo de Berlín y varios otros museos. Hay descripciones de tales fiestas *muruorqoy* para el Cuzco del siglo XVI, y finalmente una serie de *keru* coloniales que parecen representar ritos de esta naturaleza.

En este sentido no parece casual que encontremos al Dios Búho y a la Diosa Luna (pertenecientes al mundo nocturno de arriba) en una de las caras frontales de la botella del Museo Larco (vista A de la figura 14.31), y los objetos reunidos, incluyendo las sogas bajo el cuidado de una sacerdotisa en el lado opuesto (el mundo nocturno de abajo). La marcha de los guerreros refuerza este lado, así como las sogas de los frisos de la Huaca de la Luna son lanzadas desde abajo hacia el cielo nocturno.

Como el templo del Dios de la Vía Láctea según los Moche se ubicaría en las islas guaneras (figura 11.30), no es de sorprender que la lucha de los objetos contra los moche se origine en el mar. La vasija del Museo de Etnología de Berlín (figura 14.32) no solo muestra este hecho, sino ubica en medio del escenario un templo de la Divinidad Lunar (C) en la playa.

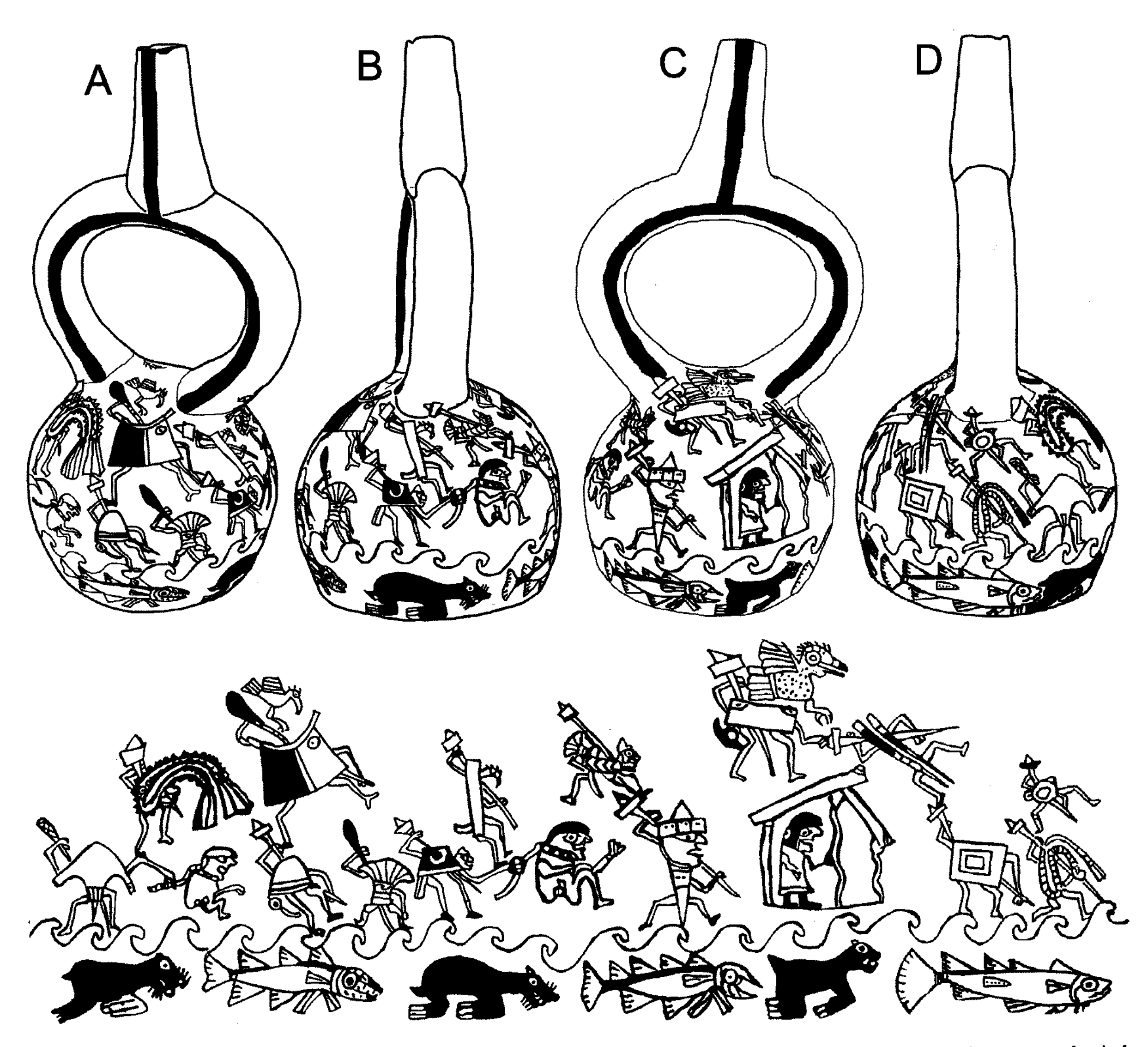


Fig. 14.32: Los objetos invaden la tierra de los moche desde el mar en las cercanías de un templo de la Divinidad Lunar (ME Berlín VA 62197) (dib. Golte, dib. plano según Kutscher 1983: 270).

Otra versión de la "rebelión de los objetos" y una ampliación de la secuencia

Quizás la versión más conocida de la "rebelión de los objetos" sea la de una botella con asa estribo de la colección del Museo de Munich, que Kutscher ya publicó en 1950. A partir de ahí ha sido reproducida con frecuencia, últimamente en una nueva transposición en Donnan y McClelland (1999:113). Esta versión muestra la "rebelión de los objetos" bajo el liderazgo del Dios Búho y de la Diosa Luna, y la sujeción de los objetos por los animales

diurnos bajo el liderazgo de la Divinidad Diurna, que está pisando una culebra (figura 14.33) (Golte 2007). El ordenamiento de los dos momentos en la botella está centrado por un lado sobre las caras laterales, de forma que las imágenes paralelas al asa estribo muestran tanto los sublevados como la supresión del levantamiento, mientras los actores principales permanecen en una posición lateral con la mirada en la dirección opuesta (figuras 14.34 y 14.35). En este sentido y por la posición de los actores centrales, Búho y Diosa Lunar como organizadores, por uno de los lados, y la Divinidad Diurna con el Dios Intermediador, la Diosa Lunar como cautiva, la vasija correspondería más bien a las botellas que dividen las caras centrales en dos mitades opuestas. Sin embargo, al mismo tiempo en los actores menores hay un ordenamiento, en el cual la parte inferior de toda la vasija está ocupada por objetos que vencen a los humanos, y el hemisferio superior muestra a los animales que vencen a los objetos. Esto incluso vale para los actores mayores, es decir el Búho y la Diosa Lunar, como líderes del levantamiento, están en el hemisferio inferior, y el Dios Diurno, el Dios Intermediador, y la Diosa Lunar cautiva están en el hemisferio superior (figura 14.36), si bien la Diosa Lunar cautiva queda escondida al que observa la botella desde arriba, por su posición debajo del entronque del asa estribo, en la cual, como hemos visto, aparece también en el llamado "tema de la presentación". No es casual que esta posición se encuentre en el entronque opuesto del asa debajo del entronque del asa donde aparece en una situación de liderazgo.



Fig. 14.33: La "rebelión de los objetos" y su develamiento en la botella de Munich (Kutscher 1983: 267).

El aspecto de *tinku* de la secuencia es puesto de relieve por el asa estribo de la botella que lleva una secuencia de "S", pintada como espirales cuadrangulares, a manera de símbolo de encuentro entre los dos mundos.

De esta forma el sentido en la construcción de la vasija está organizado desde el mundo de arriba. Si bien hay una construcción de alternancia entre los dos lados, la secuencia sería la que el levantamiento del mundo de abajo es debelado desde el mundo de arriba. Esta secuencia se ahonda especialmente por el manejo del personaje de la Diosa Lunar, ya que está en la cara lateral dedicada al Dios Diurno, que aparece como cautiva del zorro.

Fig. 14.34: La "rebelión de los objetos" en la botella de Munich vista por el lado que reúne a los organizadores de la rebelión (Museo Munich 30-29-7) (dib. Golte).

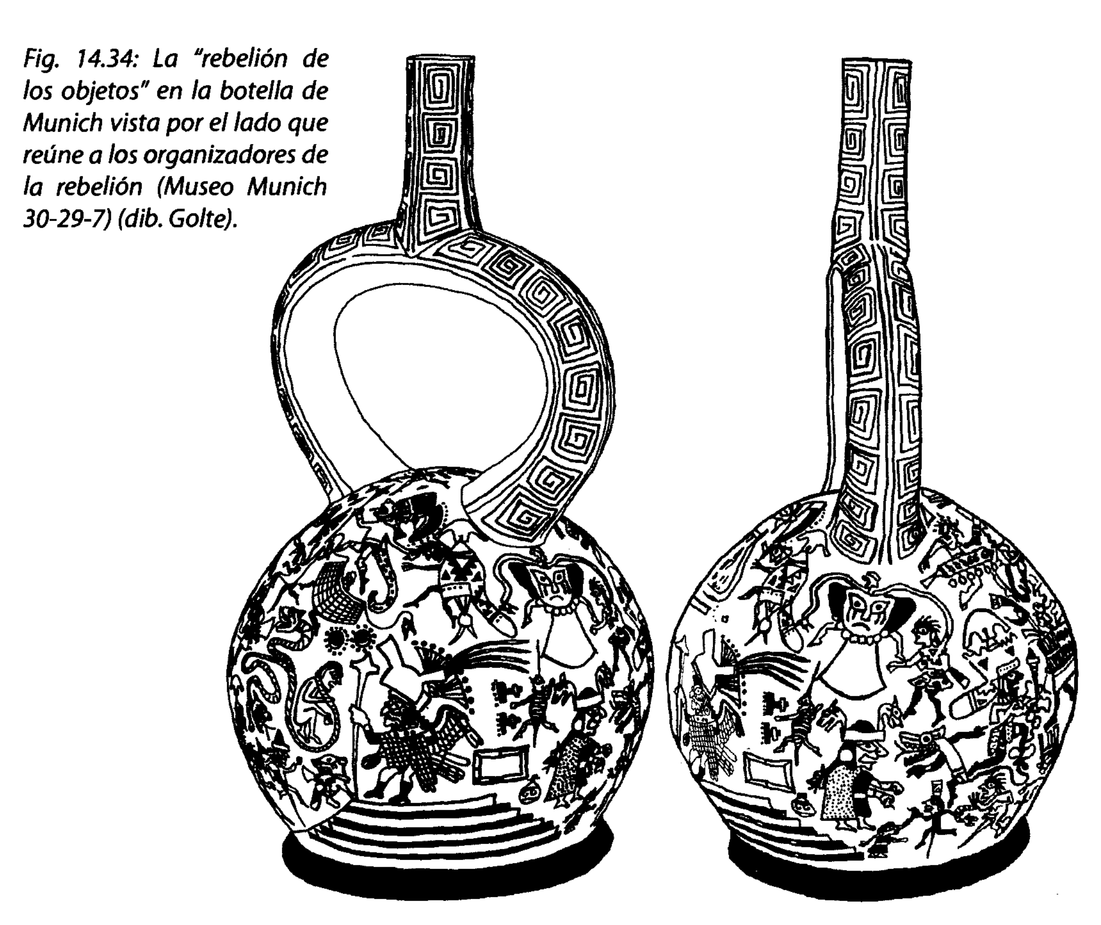


Fig. 14.35: La "rebelión de los objetos" en la botella de Munich vista del lado que concentra la representación del Dios Diurno y los animales que suprimen la rebelión (Museo Munich 30-29-7) (dib. Golte).





Fig. 14.36: El develamiento de la "rebelión de los objetos" en el hemisferio superior de la botella de Munich (Museo Munich 30-29-7) (dib. Golte).

Resulta importante en este contexto que la Divinidad Intermediadora F que se encuentra en posición adorante frente a la Divinidad Diurna, la cual lleva un felino dentro de su casco de guerrero y se encuentra acompañado por un perro, de cuyo cuerpo nacen plantas, esté situada exactamente en el centro entre la Divinidad Diurna A y la Diosa Lunar C cautiva (figura 14.37). De manera que tanto por el perro de la Divinidad Diurna, como por el árbol frutal que nace del cuerpo del Dios Intermediador, se debe suponer que la narración mítica está a punto de culminar, ya que tanto el perro como la misma Divinidad Intemediadora ya deben de haber transitado por el mundo de abajo. Significativamente la Divinidad Intermediadora, si bien lleva su camisa característica, no muestra ningún tocado, de forma que parece presentar un



Fig. 14.37: Detalle de la supresión de la "rebelión de los objetos" con las Divinidad Diurna, el Dios Intermediador, y la Diosa Lunar cautiva (detalle de Kutscher 1983: 267).

ente neutro y equilibrador entre los contrincantes. En este sentido se puede suponer que la secuencia entre el levantamiento y su supresión con el ascenso del Sol al cielo debe haberse situado entre las dos mitades (estaciones) principales del año.

Al igual como en las secuencias que hemos discutido anteriormente, los lideres actuantes en la "rebelión de los objetos" parecen ser el Búho y la Diosa Lunar (figuras 14.33, 14.34 y 14.38). La Divinidad de la Serpiente Bicéfala inactiva parece ausente. No obstante, llaman la atención dos círculos que parecen ser un par de ojos que observan al Búho. Si vemos que estos dos círculos tipifican a la Divinidad de la Vía Láctea en su tocado, sus orejeras o también fijados a su cuerpo, éstos, que de otra manera no tendrían explicación, podrían significar una presencia inactiva, pero observadora de la Divinidad de la Serpiente Bicéfala (figuras 14.39 y 14.40). No carece de significado tampoco en este contexto que las orejeras, que están presentes en las versiones de espiral de la "rebelión", aparecen, si bien en una vista de perfil, entre el Dios Búho y la Diosa Lunar.



Fig. 14.38: El Búho y la Diosa Lunar como líderes de la rebelión (detalle de Kutscher 1983: 267).

Las representaciones de la Divinidad de la Vía Láctea en otros contextos aclaran que ésta es receptora de cautivos (figura 14.39), tamblén dejan ver la relación jerárquica entre el Dios Búho y el Dios Nocturno (figura 14.40). El "juego de pallares" se juega por lo general entre personajes que pertenecen al mismo bando (cap. 9). No conocemos ninguna representación de este juego en la cual el juego se llevaría a cabo entre opositores que pertenecen a mundos contrarios. En el caso de la ilustración de la figura 14.40, resulta evidente que el Búho que lidera la "rebelión de los objetos" no es del mismo rango que la Divinidad con los dos círculos. Su protagonismo en la "rebelión" parece ser un paralelo por el lado nocturno al protagonismo de la Divinidad Intermediadora por el lado diurno. Ambos son intermediarios en la jerarquía, pero su presencia en las imágenes quizás por la misma razón resulta más relievada. Son los que interactúan con los humanos. Si de alguna forma son los representantes en los templos mochica entre los humanos y sus

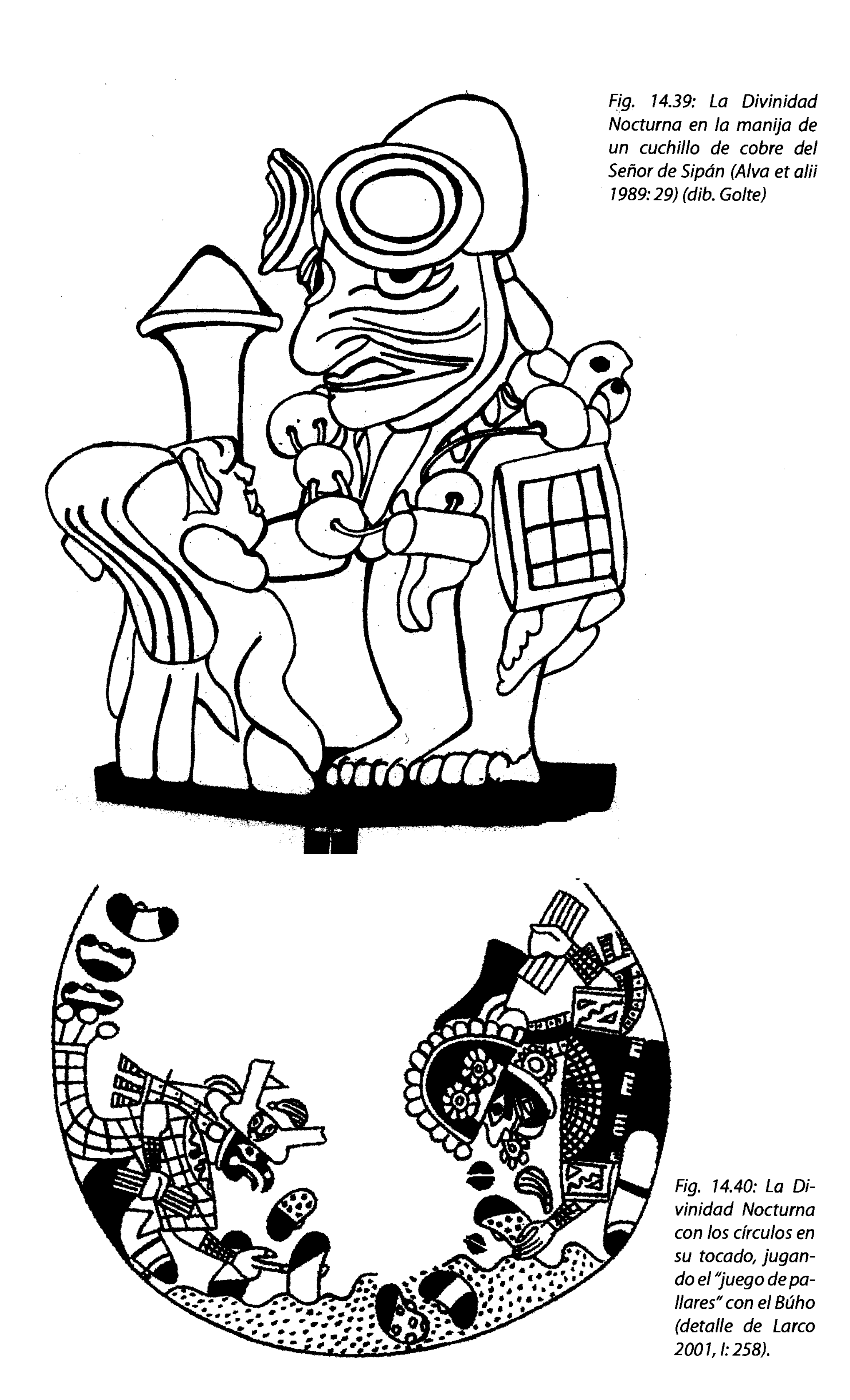


Fig. 14.39: La Divinidad Nocturna en la manija de un cuchillo de cobre del Señor de Sipán (Alva et alii 1989: 29) (dib. Golte)

Fig. 14.40: La Divinidad Nocturna con los círculos en su tocado, jugando el "juego de pallares" con el Búho (detalle de Larco 2001, I: 258).

antepasados divinos, su protagonismo creciente en el desarrollo de las imágenes quizás se explique por esta misma razón como un reflejo de su importancia en la construcción del poder en la sociedad.

EPÍLOGO

PIRÁMIDE DEL MUNDO DE ABAJO CON EXTENSIÓN DE TINKU
(ME Berlín VA 18473) (dib. Korczok)

15. Epílogo

Sociedades complejas, con una jerarquización pronunciada, con habitantes numerosos, con una organización social diversificada, con una división de trabajo avanzada, como las que empezaron e surgir alrededor de 3500 años antes de Cristo en la costa norcentral peruana (Shady Solís 2003, 2005), requerían de instrumentos de ordenamiento social, de formas de transmisión de conocimientos, y también de sistemas de manejar los conocimientos sobre su hábitat y sus recursos, sobre los espacios, en los cuales interactuaban con otras sociedades. Igualmente, tenían que disponer de formas de sistematizar sus observaciones en la variación de la naturaleza que era la fuente de los recursos, base de su sustento, y de los cambios periódicos que se daban en éstos. Requerían también de formas sistemáticas que permitieran su organización en la producción y en el manejo del ambiente. Por supuesto que de mucho de ello también se tenía que disponer en las sociedades igualitarias que les antecedían, pero se puede comprender por la antropología y la historia comparadas que la sistematización necesaria y su adecuación a circunstancias nuevas resultaban más fáciles en grupos de una magnitud más reducida.

El manejo interno de una población numerosa que tenía que trabajar coordinadamente para organizar el aprovechamiento del ambiente y para estabilizar las interrelaciones grupales y generacionales, a su vez eran tareas con nuevos retos. Es que hacían necesario un manejo político que sobrepasaba las formas que habían permitido el orden en grupos de magnitud menor. Me refiero a aquello que Bawden ha llamado una "ideología política", una internalización de reglas de comportamientos en cosmologías que permitían la cooperación y la convivencia de grupos de una magnitud que excedían un tamaño que se hubiera podido manejar con reglas de parentesco simple y horizontal (Bawden 1994, 1996, 2004).

Es por todo ello que en las sociedades jerarquizadas que han surgido en muchas partes del mundo en zonas específicas después del pleistoceno, al parecer surgía la necesidad de formalizar conocimientos en sistemas simbólicos, que no eran otra cosa que las herramientas con las cuales los grupos humanos numerosos enfrentaban las tareas necesarias esbozadas. En muchas partes de Asia, África y Europa este proceso se vio acompañado por la invención de escrituras. También en las Américas, en Mesoamérica, ocurre al parecer independientemente algo parecido, pero en los Andes –por lo que sabemos hasta el momento– no se daba una sistematización en símbolos comparables a los sistemas diversos de escritura que han surgido en otras partes del globo. Si las escrituras no son elementos culturales desarrollados por una suerte de azar histórico, sino algo que estaba

inherente en los cambios societales que se daban en las sociedades que las inventaban, habría que preguntarse por un lado si las características de las sociedades que surgían en otras partes eran marcadamente diferentes, o, por otro lado, si esto no ha sido el caso, cómo los problemas solucionados por el manejo de conocimientos por las escrituras en otras latitudes han sido resueltos en los Andes.

Cuando tratamos de comprender la historia de las culturas ágrafas de los Andes Centrales uno de los problemas mayores es que tenemos que hacer inferencias a partir de los restos materiales hallados por los arqueólogos, pero no podemos comprender cómo las mujeres y los hombres del pasado pensaban y comprendían su mundo. Sabemos al mismo tiempo que es imprescindible que logremos acercarnos más a las formas en las cuales las personas interpretaban su entorno y cómo entendían las relaciones entre ellas mismas y de ellas con su ambiente.

El presente estudio es un ensayo que trata de saltar la valla que parece ponernos la falta de escritura. Si bien se centra en la cultura moche, su intención va más allá de ésta. Es que se puede trazar un desarrollo que empieza en los valles de la costa norcentral peruana, en los cuales la gente de los centros urbanos tempranos aún no utilizaba la cerámica como vehículo de expresión, pasando por Cupisnique unos mil años más tarde, una cultura en la cual los pobladores sí manejaban la arcilla con gran destreza y en muchos aspectos desarrollaban ya los cánones de expresión que posteriormente desembocaron en el arte moche. Los mochica no son una cultura sin pasado sino los herederos de una tradición muy larga con formas de expresión simbólica muy complejas.

Esta historia larga resulta patente en las composiciones moche ante todo por el uso pautado de formas que en la mayoría de los casos, por ejemplo en las botellas de asa estribo, ya habían recorrido dos mil años. En estos dos mil años se sistematizó y se creó cánones de exposición y expresión en las vasijas. Esto resultó particularmente importante por la construcción categorial en el sistema de pensamiento subyacente. Como las categorías aparecen como homologaciones en cuanto a su ubicación en la cosmología, una vasija que es una especie de modelo de las categorías básicas de la comprensión al mismo tiempo permitía ubicar un objeto, un ser o una relación en el sistema categorial, simplemente ubicándolo en el espacio de que se asumía homólogo. De esta forma las vasijas se convertían en esquemas categoriales complejos que no solo tenían como función ofrecer una imagen de algo que se consideraba digno de representación, sino que permitían, incluso cuando se trataba de algo "nuevo", ubicarlo en un contexto cosmológico específico al cual el observador estaba habituado. En este sentido las imágenes moche, gracias a sus formas pautadas de exposición, son nada más que una ayuda memoria en el sistema de homologaciones en el universo categorial, y, si se quiere, también una herramienta para ubicar algo extraordinario en un contexto ordinario, añadiéndolo de esta manera a la sistematización del conocimiento.

Este aspecto nos parece particularmente importante y quizás sea una de las razones por las cuales las representaciones moche, a pesar de que desarrollan un sistema al cual la

gente estaba habituada desde hace milenios de manera cada vez más refinada y compleja, no son un universo cerrado, sino que tienen recursos para ser ampliadas.

Parece que este proceso se daba en diversos portadores de representaciones visuales en las culturas andinas. Si vemos el manejo de la simbolización de identidades en las representaciones de Cupisnique y Chavín, y comparamos éstas con las representaciones de Tiwanaku y Wari, resulta evidente que utilizan el mismo sistema básico de construcción por medio de diademas, cinturones y bastones que portan en sus manos, tanto cuando aparecen en exposiciones frontales como cuando aparecen en representaciones de perfil. Sin embargo, podemos ver que los elementos identificadores específicos en las exposiciones de Tiwanaku son más claramente pautados y más sistemáticos. También los símbolos utilizados en sí son más pautados y uniformes.

Esto vale también para los símbolos utilizados en las creaciones mochica. Hay un espectro muy amplio de símbolos que se utilizaba en la construcción de las imágenes moche. Lo primero que es necesario observar es que los símbolos abstractos trascienden con mucha claridad los límites de estilos específicos. De forma que podemos reconocer en estilos de culturas diversas la utilización de símbolos prácticamente idénticos. Lo que nos hace pensar que los símbolos eran de alguna manera más transculturales que los objetos específicos. Vasijas moche son claramente diferenciables de otras de Recuay, Nasca, Lima o Tiwanaku. Incluso se podría postular que la intención de mantener un "estilo" de exposición específico quería marcar fronteras frente a otros grupos sociales con otros estilos. Resulta evidente, por los hallazgos de los arqueólogos en sitios como San José de Moro o Vicús para los moche, o también otros como Wari y Conchopata en el ámbito huamanguino, que la gente reconocía otros estilos y los asociaba probablemente con gente con características culturales específicas. Lo que en este sentido es evidente para los "estilos" no es válido para los símbolos, los símbolos trascienden límites grupales, como también muestran una gran coherencia a lo largo de la historia. En cierta manera los símbolos pueden ser entendidos como una "lingua franca" en el espacio de interacción de la gente que vivía en la zona de los Andes Centrales, muchas veces traspasando los límites hacia el norte y también hacia la Amazonía.

Así que para los moche podemos asumir que los objetos de alguna forma marcaban espacio social que se quería delimitar. Hay una discusión muy amplia sobre la comprensión de la organización política de este espacio. Si bien no es el tema de este trabajo, nos parece probable que este espacio moche no tenía una estructura de un estado integrado por un poder central, si bien a todas luces sus habitantes compartían una cosmovisión y su organización social se relacionaba con esta cosmovisión. Esta relación queda clara porque evidentemente la cosmovisión estaba relacionada con una organización parental de un sistema de poder, como lo describía Patricia Netherly para las jefaturas de la costa norte. Tales jefaturas probablemente podían abarcar todo un valle. En muchos casos el manejo del recurso agua que escaseaba durante largos períodos del año, hace probable una organización política integral de un área de escasez compartida. No conocemos bien las estructuras de los sistemas de irrigación en la época moche, pero probablemente existían pocos valles interconectados por canales construidos entre valles, como se dio

posteriormente en la época chimú. Así que la parte funcional de los sistemas de irrigación no ofrecerían una explicación de la extensión de poder más allá de un área de escasez compartida (Golte 1980[a]).

Sin embargo, es evidente que los mismos sistemas de irrigación que eran la base central del desarrollo de las sociedades de la costa norte, sufrían de la debilidad que surgía por la aparición de alteraciones climáticas conocidas como "El Niño". Se sabe por los "niños" históricos que la intensidad de su impacto, por ejemplo en la destrucción de la infraestructura de irrigación, variaba regionalmente. De "El Niño" de 1578 se sabe, por ejemplo, que destruyó en amplia medida la infraestructura de los valles de Moche y Chicama, pero no afectó en las mismas dimensiones los valles situados más al norte (Huertas Vallejo 1987). Este hecho en aquel entonces condujo a un traslado poblacional a los valles más norteños. Movimientos de las poblaciones en momentos de esta naturaleza por un lado hubieran podido ser causales de una integración mayor entre los valles, de por sí independientes. Al mismo tiempo una identidad compartida, una cosmovisión compartida y la derivación de estructuras de organización y pertinencia con antepasados primordiales compartidos, hubieran permitido un acomodo de los grupos que tenían que salir de un sistema de valles a otro. Así que la cosmovisión compartida hubiera coadyuvado en las formas sociales de responder a eventos de cambios climáticos catastróficos, sin que necesariamente implicaran una integración política de larga duración. En este sentido la estructura política moche hubiera sido quizás semejante a las sociedades segmentarias en otros continentes, en las cuales el recurso de tener antepasados compartidos resulta ser la base de la negociación de intereses entre segmentos diversos.

Sin embargo, especialmente los estudios de Shimada (1994) hacen probable que al final de los períodos conocidos como "moche" sí se produjera una unificación política de amplias partes que compartían la cultura moche. No obstante, esta unificación al mismo tiempo cambió radicalmente las características culturales de las sociedades unificadas. Es como si la unificación política hubiera sido un proceso que desencadenó una desaparición del refinamiento artístico que caracterizó a los moche desde sus principios. Sería este proceso de desaparición de un "estilo" el que probablemente echaría más luces sobre las características políticas de las sociedades que compartían su desarrollo a lo largo de seis o siete siglos. En ello nos parece probable que los talleres de artesanos deben de haber sido ligados a jefaturas relacionadas por intercambio político y trueque o comercio. En estos intercambios la calidad de los productos artísticos o artesanales habría sido la base de la capacidad de "oferta" de una jefatura en un mundo que compartía una cosmovisión y un "estilo", y por ende su posicionamiento en una red amplia de intercambios. Si esto hubiera significado que las artes florecían en este sistema, una unificación política hubiera significado la desaparición de las fuerzas que conducían a un perfeccionamiento cada vez mayor. En este sentido, efectivamente podría haber una lógica en el desarrollo de las artes que no se condecía con un sistema político integrado.

Para la suerte de los investigadores que desde hace más de cien años tratan de comprender este universo simbólico en los siglos en los cuales florecían las expresiones artísticas y culturales denominadas moche o mochica, aconteció un gran avance en el desarrollo

artesanal, básicamente a causa de un cambio en el manejo de las relaciones supraregionales (Golte 2000). El área norcentral andino en aquella época fue incluida en un sistema de transporte caravanero que con mucha anterioridad se había desarrollado en los Andes Centrales sureños (Browman 1974, 1984; Núñez y Dillehay 1995; Shady Solís 1988). Éste significaba un aumento exponencial del acarreo de materias primas y de la producción. Probablemente también condujo a una generalización mayor de los cánones de comprensión de los universos simbólicos utilizados ya desde mucho tiempo atrás, y al mismo tiempo el desarrollo de nuevas técnicas de expresión, como la pintura de línea fina, la utilización de moldes para reproducir imágenes y formas de objetos hechos en cerámica, que permitieron que se pudiera transmitir los mensajes con mucho más precisión que en los siglos anteriores y también el dirigirse a audiencias más amplias.

Hay que comprender esta coincidencia feliz para comprender por qué la cerámica moche, y en realidad todos los objetos de los siglos del Intermedio Temprano, también tildado como "Época de los Maestros Artesanos", son objetos de estudio que han sido producidos en una cantidad y variedad suficiente como para intentar la reconstrucción de las formas simbólicas con las cuales ellos expresaban su comprensión del mundo.

Los investigadores que a fines del siglo XIX y principios del siglo XX empezaron con la documentación y el análisis de las imágenes producidas en este período, lo hacían porque se percataron de la riqueza de las representaciones de este período. No es casual que los primeros arqueólogos del área andina emprendieran sus investigaciones para comprender el origen de objetos que ya los habían conocido en las colecciones de coleccionistas y museos de su época, en los cuales no se conocía con precisión los orígenes de artefactos hechos con gran destreza y refinamiento. Es el caso de Max Uhle, por ejemplo.

El mismo hecho a la par dio origen a una investigación cada vez más sistemática de los universos representados en las imágenes y en las esculturas que venían acumulándose desde el siglo XIX en colecciones privadas y en los tesoros acumulados en los museos públicos. No queremos hacer una historia completa de este desenvolvimiento. En la definición de rumbos en la investigación hubo hitos importantes que empezaron con los trabajos de Baessler a principios del siglo XX. Él encargó especialmente a Wilhelm von den Steinen que hiciera copias de imágenes, tanto de vasijas nasca como de las del estilo mochica. Quizás hay que hacer hincapié en el hecho de que von den Steinen, a diferencia de su primo Karl, no era antropólogo, sino un artista profesional. Las copias de von den Steinen significaron un avance importante en el desarrollo de la iconografía. En el caso Nasca hasta hoy, si uno revisa los últimos trabajos de Donald Proulx (2006), y por su intermedio los análisis de Eduard Seler en los años veinte del siglo XX, éstos siguen siendo tanto la base pictórica como la base conceptual de los conocimientos desarrollados.

Una importancia similar tuvieron las copias de von den Steinen para la iconografía mochica. Era Gerdt Kutscher quien partió de las copias de von den Steinen para empezar con su análisis del universo icónico norteño. En su tesis doctoral, presentada inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, fundamentó que el arte moche era un arte canónico, en el cual se repetían escenas pautadas. Quizá también en el caso de Kutscher

habría que poner énfasis en que su vocación se dirigía más por el lado de una historia del arte universal, que por la antropología o arqueología propiamente dichas. Con el mismo material y el mismo procedimiento, Christopher Donnan, 25 años más tarde, empezó a trabajar con lo que llegó a llamar "thematic approach". En realidad sus trabajos adquirieron importancia, más allá de los descubrimientos de Kutscher, gracias a la labor de Donna McClelland. Ella, inspirándose en los mismos trabajos de von den Steinen, produjo una gran cantidad de copias en dibujos planos que en lo subsiguiente nutrieron una serie de publicaciones de Donnan en colaboración con ella, que facilitaron a los que trabajaban con la iconografía moche un caudal cada vez más rico de copias de la pintura de línea fina mochica. Las publicaciones de Donna McClelland y Christopher Donnan, a su vez, eran la base de trabajos posteriores como los de Steve Bourget (1989, 1990, 2006, 2007), quien después de sus trabajos iniciales recurrió a ellos para reinterpretarlos a la luz de lo que halló en sus investigaciones arqueológicas.

Annemarie Hocquenghem (1986) empezó sus investigaciones con el caudal de desarrollos planos de pinturas de línea fina moche que Gerdt Kutscher había reunido a lo largo de tres decenios, y los usó para un trabajo etnohistórico estructuralista que combinaba estos dibujos con un esquema etnohistórico sistemático que buscaba una comprensión de la totalidad de las imágenes a su alcance. Ella no disponía de la ayuda de una Donna McClelland. Su contribución se dirigió a crear un marco conceptual de comprensión para la gran cantidad de imágenes de las cuales disponía gracias al archivo de Kutscher. Efectivamente su esfuerzo de integrar los trabajos etnohistóricos y antropológicos de los años setenta y ochenta, no deja de tener importancia hasta hoy. Es que Hocquenghem trató de reconstruir una cosmovisión y un mundo ritual acorde con ésta. Sus resultados los reunió en su *Iconografía mochica* (1987). Su trabajo, sin duda ha dejado huella en el de Steve Bourget (1989, 2006, 2007), y también en el nuestro, ya que tanto Bourget como nosotros, al igual que Annemarie Hocquenghem, hemos buscado formas de reconstrucción del significado de las imágenes en un contexto de historia social.

Ya con los trabajos de Benson (1972), Berezkin (1978, 1980, 1983), Castillo (1989), Lieske (1992), Quilter (1990) y los nuestros (Golte 1985, 1993, 1994a, 1994b, 1994c) la iconografía tomó un rumbo nuevo. En ello había dos aspectos centrales, uno era que se identifica actores "divinos" centrales y se reconocía que estos aparecían en contextos diversos (Berezkin y Lieske). Lo otro es que a partir de este hallazgo se trató de crear una concatenación entre representaciones diversas, primero de una manera aún algo impresionista (Benson 1972) y después con métodos más sistemáticos (Castillo, Lieske, Quilter, Golte). Este paso que trató de crear una lógica derivada del análisis del mismo universo icónico, se diferenciaba en este sentido del de Hocquenghem (1987), y más aún de los trabajos previos de Kutscher (1946), McClelland y Donnan (1999).

Si bien Donnan utiliza a partir de los años '90 frecuentemente la palabra "narrative" es visible que no se le puede incluir en esta vertiente diferente. Los libros de Donnan y McClelland (1999), y también el de Donna McClelland et alii (2007), tienen una estructura de análisis centrada sobre las pinturas como obras de composición y destreza artística de los moche, y son meritorios por el caudal enorme de material reunido en ellos, que puede

alimentar a la discusión aludida, pero no busca sistemáticamente una identificación de actores, ni trata de reconstruir hilos discursivos entre el material expuesto en ellos.

De los análisis de los autores mencionados (Benson, Berezkin, Castillo, Lieske, Quilter y Golte) surge una certeza compartida: que el universo de las imágenes moche representa en mayor o menor medida un universo discursivo reconstruible a partir de un corpus amplio de imágenes.

Respecto a nosotros, en lo subsiguiente, tenemos que mencionar trabajos que más se refieren a la iconografía andina en general. Nos dedicamos a las iconografías de Nasca (Golte 1999, 2003) y a la de Tiahuanaco (sin publicar), y con esos trabajos avanzamos reconociendo que en los íconos de estas culturas hay marcadores claros que son interpretables partiendo de la hipótesis que sus autores los utilizaban para ubicar a los personajes divinizados en un universo parental reconstruible. Esto contribuyó a que reconsideremos el trabajo de Hocquenghem (1987), especialmente en lo que se refería a la reconstrucción sistemática de una forma de pensar, y los trabajos de Rainer Tom Zuidema (1989), que sin duda es el pionero en este tipo de análisis. Esto y la discusión con Rodolfo Sánchez sobre su tesis inédita (Sánchez 2004, Golte y Sánchez 2004, Sánchez 2007), contribuyeron a que tomáramos más en cuenta nuestras experiencias en la antropología y etnohistoria andinas como referentes conceptuales para la construcción de modelos de interpretación del material icónico.

Por otro lado, el hallazgo de una botella "surrealista" (figura 6.4) en el Museo Chileno de Arte Precolombino nos hizo regresar a la iconografía mochica y a tomar en cuenta más seriamente el gran caudal de imágenes moche que no son pinturas de línea fina o no solamente lo son. El trabajo resultante se llama "Un universo oculto" (Golte 2006) precisamente porque los objetos que forman la mayoría de las colecciones de alfarería mochica, en amplia medida habían quedado al margen de la discusión sobre los íconos moche. Estos objetos a su vez nos hicieron comprender que nuestros análisis habían seguido demasiado por el camino señalado por las transposiciones de Wilhelm von den Steinen. Nos percatamos que las formas de las vasijas mismas eran un elemento central para comprender el pensamiento de sus productores y la exposición de éste en sus íconos. Las vasijas mismas, y esto vale para las culturas andinas desde Cupisnique en adelante, no pueden ser dejadas de lado en el análisis iconográfico, no son una superficie neutra sobre la cual se exponía imágenes, sino eran elementos significantes que formaban una parte importante de la exposición cosmológica que los ceramistas andinos querían hacer. Esto es lo que hemos tratado de mostrar a lo largo de este trabajo. Si bien nos hemos limitado al caso moche, vale también para Cupisnique y los diversos estilos chavinoides, para Nasca y para Tiahuanaco, por mencionar solo los grupos grandes de imágenes.

Las formas se inscribían de dos maneras en la cosmología. Por un lado estaban concebidos como objetos específicos ubicables en la cosmovisión, y por otro, su expresión en rituales. El hecho de que la misma población estaba organizada grupalmente así como también en cuanto a los géneros en categorías referidas a los ámbitos de la cosmovisión, creaba por lo tanto una relación entre personas y objetos de una manera específica. Como los

muertos tenían un lugar en el mundo conceptuado de esta forma, esto también se refiere a ellos y a los objetos que los acompañaban en sus tumbas. Por otro lado su ubicación en la cosmología se expresaba en la composición de imágenes, ya que tanto los productores como los que utilizaban los objetos pensaban en las categorías de ésta.

Esta afirmación no hay que entenderla simplemente de un modo genérico en el sentido de que toda sociedad impregna las percepciones y las expresiones de sus miembros, sino que hay formas pautadas de acuerdo a las categorías cosmológicas de construir significados, desarrolladas y perfeccionadas a más tardar a partir de Cupisnique. Las creaciones moche en este sentido son canónicas. Esto no se refiere a lo que Kutscher y Donnan entendían por temas que se repetían, sino a que el esquematismo permitía ubicar lo representado, aunque haya tenido aspectos novedosos en una forma preconcebida de la construcción del universo. Es que éste trabajaba con homologaciones conceptuales. De esta forma la alfarería moche no era simplemente la expresión de un universo existente, sino que podía servir de base para la ampliación conceptual del universo. Para ello los artistas ubicaban un objeto o una imagen en una posición conceptualmente fijada y creaban de esta forma su asociación con las categorías generales de la comprensión del mundo. En este sentido, regresando a la interrogante planteada en cuanto a la escritura, la alfarería podía cumplir una serie de funciones que en otras sociedades han sido solucionadas por medio de escrituras ideográficas o fonéticas.

Esto quizás también explique la razón por la cual en la época moche se produce una simultaneidad entre cambios de organización social y política (Shimada 1976, 1994) y cambios en la complejidad de la exposición de imágenes a partir de Moche IV, y quizás también el fin del estilo moche en la cerámica porque parecería que a partir de éste son cada vez más los tejidos y la escritura en hilos anudados, agrupados en secuencias complejas en sogas mayores o bases de madera, o también colores secuenciados en Tiahuanaco (*kipu*), que cumplen esta función.

Esta naturaleza de las imágenes moche exige al investigador contemporáneo una percepción sumamente cuidadosa de las imágenes y su exposición en los recipientes. Si bien es sumamente trabajoso, la mejor forma de lograr la percepción de lo representado es que se pinte o dibuje los materiales con los cuales se va trabajando. Hemos pasado repetidas veces por la experiencia de que recién al dibujar una vasija comprendimos mejor las intenciones de los productores. En este sentido pensamos que la división de trabajo entre von den Steinen y Kutscher, o de McClelland y Donnan, probablemente no ha contribuido a que los intérpretes vean todos los detalles de la imagen moche. Si bien no se puede esperar que todos los analistas utilicen este método para lograr un acercamiento más profundo a las imágenes, queremos hacer hincapié en el hecho de que nos ha sido sumamente útil y que por medio de ello hemos logrado entender mejor los detalles de las composiciones. Es que no es solo que el dibujo obliga a reconocer los detalles, sino también significa que el que dibuja dispone al mismo tiempo de la posibilidad para pensar el conjunto de detalles de una composición en una vasija y su relación con otras composiciones que ha visto. En otras palabras, cuando los moche componían imágenes altamente complejas también para ellos significaba una dedicación muy in-

tensa, y tenemos que tomar en serio esta dedicación y no suponer que se hubiera tratado de un ejercicio vacío, sin significado. Repetir este ejercicio como copista es una forma de tomar en serio este enunciado.

En este sentido, el trabajo que antecede es ante todo fruto de una observación pormenorizada. Aparte de ello sin duda alguna también es una parte del método de importancia que la observación y la interpretación tienen que ser sistemáticos. Necesariamente tenemos que tener presente un corpus muy amplio para poder llegar a ciertos grados de certeza en nuestras aseveraciones sobre lo observado, y tenemos que saber que los productores mismos han sido sistemáticos en sus recursos de exposición. Si bien en ello puede haber variaciones de acuerdo a productores individuales, a talleres (probablemente familiares), a subestilos regionales, hay que partir de la idea que no es solo un grupo de artistas que tiene que utilizar sistemáticamente sus recursos de exposición, sino que los públicos tenían que entender los recursos utilizados en la exposición. Esto limitaba la posibilidad de variación de acuerdo a la voluntad de los productores. Es visible que los productos de los artistas moche no se apreciaban solo en su entorno inmediato, sino que los objetos se distribuían en parte por distancias considerables entre valles y regiones. Esto debe de haber obligado a que se mantengan recursos de expresión con un rango menor de variación. Aquí nuevamente el paralelo con escrituras quizás sea útil para comprender esta relación. Al igual que en las escrituras y las formas de composición de textos, los lenguajes simbólicos utilizados tenían que ser compartidos entre los productores y los que "leían" los artefactos. Es probable que ésta haya sido la razón para la constancia en las formas de composición y de exposición a lo largo de centurias en un ámbito bastante extendido.

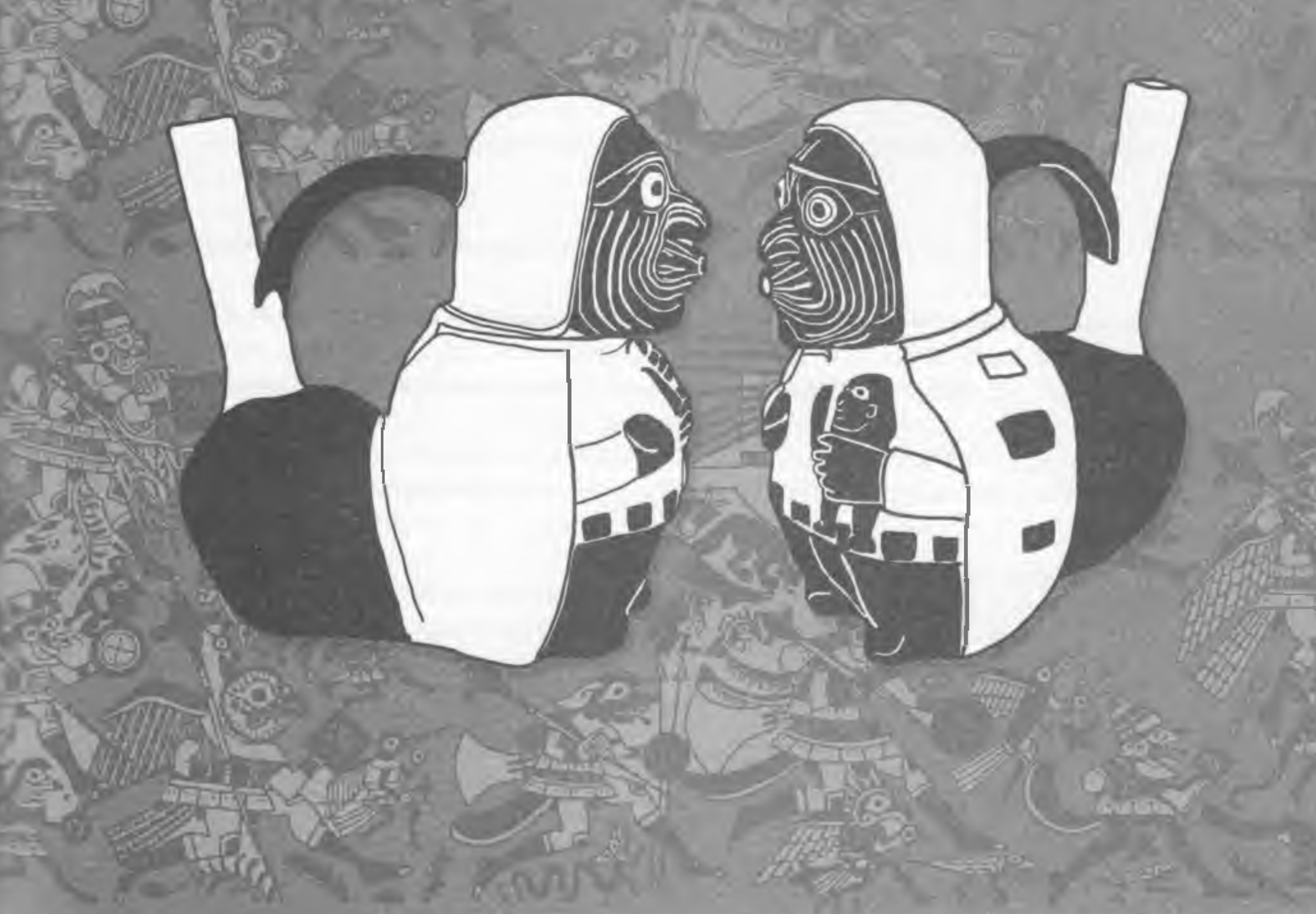
El trabajo precedente tiene una estructura que trata de hacer comprensible la iconografía mochica bajo ciertos rubros. Esta estructura, en especial la división entre representaciones cosmológicas, rituales y narrativas, efectivamente tiene un correlato en el material. Sin embargo, el lector mismo se habrá dado cuenta que no se trata de categorías cerradas entre las cuales no hubiera habido una comunicación. Todo lo contrario. Es la cosmología la que hace comprensible las características de los rituales. Igualmente las narraciones y sus actores se inscriben en el universo cosmológico y ritual.

Claro está que esta comunicación entre diversos ámbitos de la exposición en los íconos no es exclusiva de los moche. Podemos encontrar en cada cultura, igualmente en la nuestra, comunicación entre ámbitos de representación. Lo que hay que pensar en el caso moche, es que también para ellos deben de haber existido categorías que creaban una conciencia sobre ámbitos de representación con límites permeables, pero existentes.

Otro aspecto que no queremos dejar de mencionar es que para los moche su entorno natural debe de haber tenido significados en su cosmovisión. En este sentido, a lo largo de este trabajo hemos expuesto frecuentemente la relación específica entre ciertos aspectos del ambiente natural en el cual se desenvolvía la sociedad creadora de los objetos moche y su utilización en el universo simbólico. Es muy claro que los moche no desarrollaban en este aspecto un afán enciclopédico, sino recurrían a elementos de su hábitat a los cuales atribuían significado, porque para ellos éstos adquirían un significado especial por

corresponder muy estrechamente con sus categorías temporales y espaciales, así como con sus ideas de oposiciones complementarias que eran la base de la reproducción del universo, tal como lo concebían. Parte del método inherente en el presente trabajo ha sido un conocimiento acumulado de la naturaleza de los Andes, y especialmente de la costa norte, tanto por lecturas pertinentes como también por largos años de experiencia y trabajo en los Andes y en la región.

BIBLIOGRAFÍA



*ME BERLIN VA 17995 DIVINIDAD FEMENINA
DE LA TIERRA SILBANDO*

16. BIBLIOGRAFÍA

Abadía de Daoulás. *Perú: dioses, pueblos y tradiciones*. Finistère: Abadía de Daoulás, 1999.

Alarco, Eugenio. "Los antepasados aborígenes". En: Alarco, Eugenio. *El hombre peruano en su historia*. Lima: Ausonia, Atlántida: t. 1, 1971.

Albarracín Jordán, Juan. *Tiwanaku: arqueología regional y dinámica segmentaria*. La Paz: Plural Editores, 1996.

Alconini Mujica, Sonia. *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. La Paz: Editorial Acción, 1995.

Allen, Catherine J. "The Nasca creatures: some problems of iconography". *Anthropology* 5: 43-70, 1981.

Alva A., Walter. *Frühe Keramik aus dem Jequetepeque-Tal, Nordperu / Cerámica temprana en el Valle de Jequetepeque, Norte del Peru*. Munich: C. H. Beck, 1986.

______. "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb". *National Geographic Magazine* 174:4: 510-548, 1988.

______. "New Tomb of Royal Splendor: The Moche of Ancient Peru". *National Geographic Magazine* 177:6: 2-15, 1990.

______. "Los descubrimientos de Sipán en la historia del antiguo Perú". En: Bákula, Cecilia, ed. *Perú, presencia milenaria: Exposición Universal de Sevilla 1992, Pabellón del Perú*. Arequipa: Cuzzi y Cía. S.A., 1992.

______. *Sipán*. Lima: Cervecería Backus & Johnston, 1994.

______. "Die Mochica-Kultur". En: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, ed. *Gold aus dem alten Peru. Die Königsgräber von Sipán*. Bonn: Kunst und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH: 38-211 y 221-251, 2001a.

______. "The Royal Tombs of Sipán: Art and Power in Moche Society". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 223-245, 2001b.

______. "La culture Mochica et les découvertes archéologiques de Sipán". En : Branca, Marzia, ed. *Pérou : L'art de Chavin aux Incas*. Paris: Association Paris Musées: 73-107, 2006.

Alva A., Walter, Maiken Fecht, Peter Schauer y Michael Tellenbach. *La tumba del Señor de Sipán. Descubrimiento y Restauración*. Mainz: Römisch Germanisches Zentralmuseum, 1989.

Alva A., Walter, Christopher B. Donnan. *Royal tombs of Sipán*. Los Ángeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California, 1993.

Amano, Yoshitaro. *Diseños precolombinos del Perú*. Lima: Museo Amano, [1980].

Amaro Bullón, Iván. "Símbolo y sonido: los instrumentos musicales figurativos del Perú Antiguo". En: Makowski, Krzysztof, Iván Amaro Bullón y Max Hernández. *Imágenes y mitos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes Prehispánicos*. Lima: Australis, SIDEA: 115-141, 1996.

Anders, Ferdinand, ed. *Peru durch die Jahrtausende: Kunst und Kultur im Lande der Inka*. Recklinghausen: Aurel Bongers, 1984.

Anders, Martha B. "Configuración calendárica y cosmológica de un sitio Huari del Horizonte Medio". *Boletín de Lima* 15:89: 49-74, 1993.

Anders, Martha B., Víctor Chang, Luis Tokuda, Izumi Shimada y Sonia Quiroz. "Producción de cerámica del Horizonte Medio temprano en Maymi, valle de Pisco, Perú". En: Shimada, Izumi, ed. *Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 249-267, 1994.

Antón, Ferdinand. *Peru: indianerkunst aus präkolombisher Zeit*. Munich: R. Pieper, 1958.

Antze, Gustavo. Trabajos en metal en el norte del Perú: un trabajo para el conocimiento de sus formas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

Arsenault, Daniel. "Balance de los estudios moche (Mochicas) 1970-1994. Segunda parte: trabajos arqueológicos". *Revista Andina* 13:26: 443-480, 1995.

Aveni, Anthony F. *Between the lines: the mystery of the giant ground drawing of ancient Nasca, Peru*. Austin: University of Texas Press, 2000.

Aveni, Anthony F. y Helaine Silverman. "Las líneas de Nazca: una nueva síntesis de datos de la pampa y de los valles". Revista Andina 9:18: 367-392, 1991.

Baer, Gerhard. *Inka und Vorläuferkulturen: Sammlung Carmen Oechsle: Ausstellung in der Galerie "le point" am Hauptsitz der Schweizerischen Kreditanstalt*. Zurich: Schweizerische Kreditanstalt, 1990.

Baessler, Arthur. *Altperuanische Kunst. Beitraege zür Archäeologie des Inca-Reichs. Nach seinen Sammlungen, von Arthur Baessler...* Leipzig: K.W. Hiersemann, 1902-03.

Ballesteros-Gaibrois, Manuel. "Un testimonio de la cerámica peruana". *Tierra Firme* 1:2: 149-160, 1935.

Bankes, George H. A. *Somes aspects of the Moche culture*. [Tesis de Doctorado, Instituto de Arqueología]. London: London University, 1971.

______. *Moche pottery from Peru*. London: British Museum Publications, 1980.

_______. "The manufacture and circulation of paddle and anvil pottery on the North Coast of Peru". *World Archaeology* 17:2: 269-277.

Bauer, Brian S. *The development of the Inca State*. Austin: University of Texas Press, 1992.

_______. *El desarrollo del Estado Inca*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1996.

Bawden, Garth. "The Peruvian Collection of the Peabody Museum". *Symbols* 2-3: 8-11, 1982.

_______. "La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica, eds. *Moche propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 389-412, 1994.

_______. *The Moche*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1996.

_______. "The symbols of late Moche social transformation". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru*. Washington, D.C.: National Gallery of Art: 285-305, 2001.

_______. "The art of Moche politics". En: Silverman, Helaine, ed. *Andean archaeology*. Malden: Blackwell: 116-129, 2004.

Becker-Donner, Etta. *Pintura precolombina*. México: Hermes, s.f.

Bellamy, H. S. y Peter Allan. *The calendar of Tiahuanaco: a disquisition on the time measuring system of the oldest civilization in the world*. London: Faber & Faber limited, 1956.

_______. *The great idol of Tiahuanaco*. London: Faber & Faber limited, 1959.

Belli, Carlos. *Álbum histórico: civilización Nazca – Perú. Edad de Bronce*. Lima: Empresa Gráfica A. Giagone, 1921.

Benavides C., Antonio. "El espacio sagrado en la arquitectura Moche". *ARKINKA* 2:19: 72-85, 1997.

Bennett, Wendell C. "The archaeology of the Central Andes". Steward, Julian Haynes, ed. *Handbook of South American Indians*. Washington D.C.: U.S. Government Printing Office: 61-147, 1946.

Benson, Elizabeth P. *The Mochica, a culture of Peru*. London: Thames and Hudson, 1972.

_______. *A man and a feline in Mochica art*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1974.

_______. "Death associated figures on Mochica pottery". En: Benson, Elizabeth P., ed. *Death and the afterlife in pre-Columbian America: a conference at Dumbarton Oaks, October 27th, 1973*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Researche Library and Collections: 105-144, 1975.

_______. "Salesmen and sleeping warriors in Moche art". International Congress of Americanists (41st: 1974: Mexico). *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas, México, a al 7 de septiembre de 1974*. México: Comisión de Publicación de las Actas y Memorias: 26-34, t. 2, 1976.

______. "The bag with the ruffled top: some problems of identification in Moche art". *Journal of Latin American Lore* 4:1: 29-48, 1978.

______. "Garments as symbolic language in Mochica art". International Congress of Americanists (42nd: 1976: Paris, France). *Actes du XLII Congrès international des américanistes, Congrès du centenaire: Paris, 2-9 septembre, 1976*. Paris: Société des américanistes: 291-299, t.7, 1979.

______. "The well-dressed captives: some observations on Moche iconography". *Baessler-Archiv* 30: 181-222, 1982.

______. "The World of the Moche". En: Townsend, R., ed. *The ancient America: art from sacred landscapes*. Chicago: Art Institute of Chicago: 303-315, 1992.

______. "Moche art: myth, history and rite". En: Berrin, Kathleen, ed. *The spirit of ancient Peru: treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. London: Thames and Hudson: 41-49, 1998.

______. "Cambios de temas y motives en la cerámica Moche". En: Uceda, santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 477-495, 2003.

Benson, Elizabeth, William J. Conklin, Junius B. Bird y Sergio Chávez. *Museums of the Andes*. New York: Newsweek, 1981.

Benson, Elizabeth y Anita G. Cook, eds. *Ritual sacrifice in ancient Peru*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Berezkin, Yuri E. "Khronologiya srednego i pozdnego etapov kulturë Mochica (Peru)". *Sovietskaya Arkheologiya* 2: 78-95, 1978.

______. "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations". *Ñawpa Pacha* 18: 1-26, 1980.

______. *Mochika*. Leningrado: Academia de Ciencias de la URSS, 1983.

______. "Southern Siberian-North American links in mytohology". *Acta Americana* 12:1: 5-27, 2004.

Bergh, Susan E. "Death and Renewal in Moche Phallic-Spouted Vessels". *RES: Anthropology and Aesthetics* 24: 78–94, 1993.

Berrin, Kathleen, ed. *The spirit of ancient Peru: treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. New York: Thames and Hudson, 1997.

Bird, Junius B. *Paracas fabrics and Nazca needlework, 3d century B.C.--3rd century A.D., by Junius Bird. Technical analysis by Louisa Bellinger*. Washington D.C.: National Pub. Co., 1954.

Bischoff, Henning. "Cerro Blanco, valle de Nepeña, Perú: un sitio del Horizonte Temprano en emergencia". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos*. Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruano Alemana: 203-234, 1997.

Blagg, Mary M. *The bizarre innovation in Nasca pottery*. Austin: Texas University Press, 1975.

Blasco Bosqued, María Concepción y Luís Javier Ramos Gómez. "Cabezas cortadas en la cerámica Nazca, según la colección del Museo de América de Madrid". *Cuadernos Prehispánicos* 2:2: 29-79, 1974.

______. *Cerámica Nazca*. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1980.

______. *Catálogo de la Cerámica Nazca del Museo de América. Recipientes decorados con temas relacionados con el mundo de las creencias*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Vol. 1, 1986.

______. *Catálogo de la Cerámica Nazca del Museo de América. Recipientes decorados con figuras humanas de carácter ordinario o con cabezas cortadas u otras partes del cuerpo humano*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Vol. 2, 1991.

______. "Continuidad y cambio: interpretación de la decoración de una vasija nazca". *Revista Andina* 20: 457-471, 1992.

Bock, Edward de. *Moche: gods, warriors, priest: Peru 0-650 a.chr.* Leiden: S.M.D Informatief, 1988.

______. "Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 307-324, 2003.

Boero Rojo, Hugo. *Descubriendo Tiwanaku*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1980.

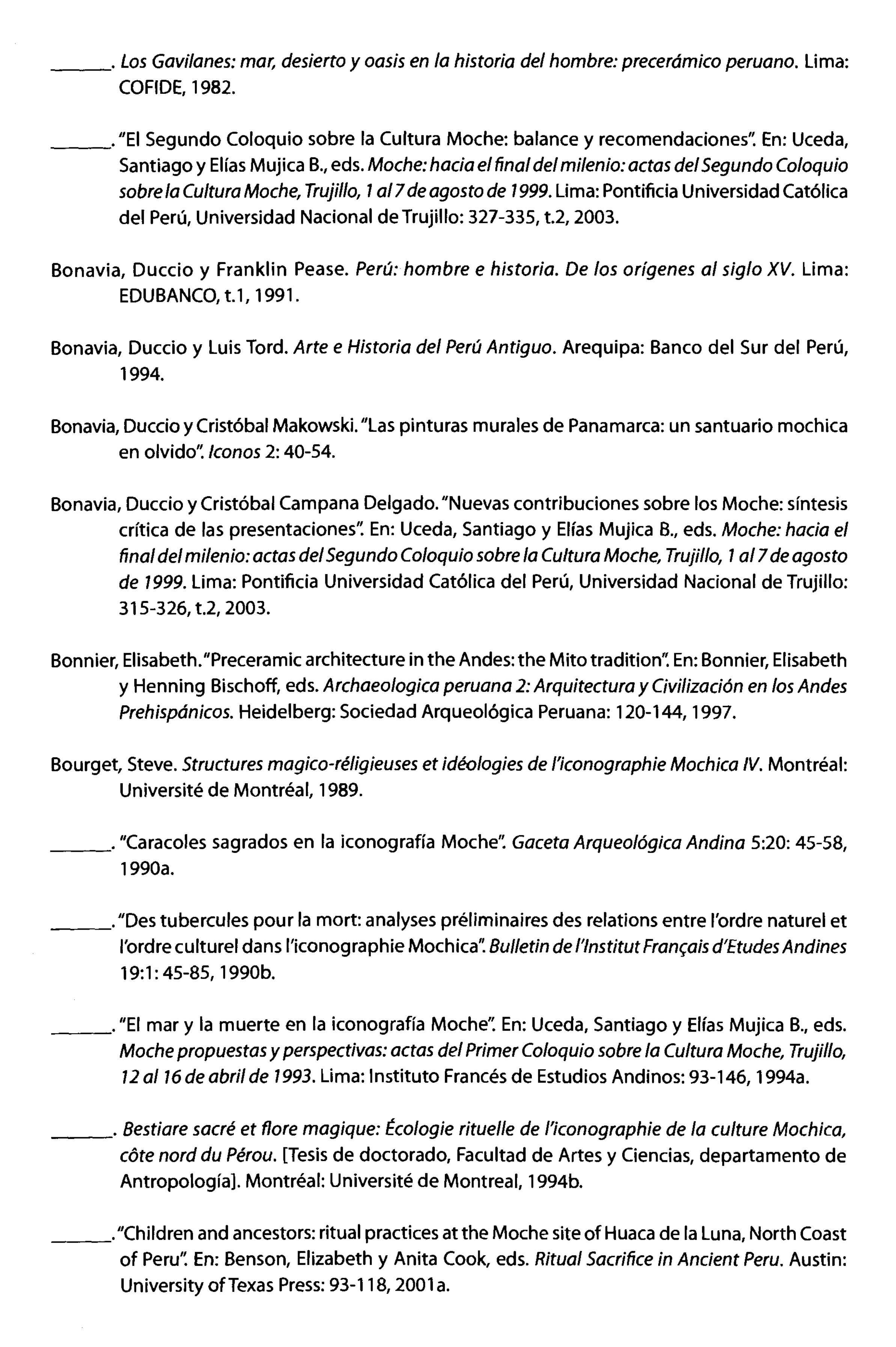
Boetzkes, Manfred, et al. *Alt-Peru: Aufden Spuren der Zivilisation*. Hildesheim: Roemer Museum, 1986.

Bolaños, César. *Las antaras Nazca: historia y análisis*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, CONCYTEC, 1988.

______. *Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007.

Bolz, Ingeborg. *Sammlung Ludwig Altamerika*. Recklinghausen: Bongers, 1975

Bonavia, Duccio. *Ricchata quellccani: pinturas murales prehispánicas*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial, 1974.



______. *Los Gavilanes: mar, desierto y oasis en la historia del hombre: precerámico peruano*. Lima: COFIDE, 1982.

______. "El Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche: balance y recomendaciones". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 327-335, t.2, 2003.

Bonavia, Duccio y Franklin Pease. *Perú: hombre e historia. De los orígenes al siglo XV*. Lima: EDUBANCO, t.1, 1991.

Bonavia, Duccio y Luis Tord. *Arte e Historia del Perú Antiguo*. Arequipa: Banco del Sur del Perú, 1994.

Bonavia, Duccio y Cristóbal Makowski. "Las pinturas murales de Panamarca: un santuario mochica en olvido". *Iconos* 2: 40-54.

Bonavia, Duccio y Cristóbal Campana Delgado. "Nuevas contribuciones sobre los Moche: síntesis crítica de las presentaciones". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 315-326, t.2, 2003.

Bonnier, Elisabeth. "Preceramic architecture in the Andes: the Mito tradition". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: Arquitectura y Civilización en los Andes Prehispánicos*. Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruana: 120-144, 1997.

Bourget, Steve. *Structures magico-réligieuses et idéologies de l'iconographie Mochica IV*. Montréal: Université de Montréal, 1989.

______. "Caracoles sagrados en la iconografía Moche". *Gaceta Arqueológica Andina* 5:20: 45-58, 1990a.

______. "Des tubercules pour la mort: analyses préliminaires des relations entre l'ordre naturel et l'ordre culturel dans l'iconographie Mochica". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 19:1: 45-85, 1990b.

______. "El mar y la muerte en la iconografía Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 93-146, 1994a.

______. *Bestiare sacré et flore magique: Écologie rituelle de l'iconographie de la culture Mochica, côte nord du Pérou*. [Tesis de doctorado, Facultad de Artes y Ciencias, departamento de Antropología]. Montréal: Université de Montreal, 1994b.

______. "Children and ancestors: ritual practices at the Moche site of Huaca de la Luna, North Coast of Peru". En: Benson, Elizabeth y Anita Cook, eds. *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: University of Texas Press: 93-118, 2001a.

______. "Rituals of sacrifice: its practice at Huaca de la Luna and its representation in Moche iconography". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru.* Washington D.C.: National Gallery of Art: 89-109, 2001b.

______. "Somos diferentes: dinámica ocupacional del sitio Castillo de Huancaco, valle de Virú". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 245-267, t.1, 2003.

______. *Sex, death, and sacrifice in Moche religion and visual culture.* Austin: University of Texas, 2006.

______. *Morir para Gobernar: sexo y poder en la sociedad Moche.* Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007.

Brasas Egido, José Carlos. "Un vaso nazca estilo prolífero". *Cuadernos prehispánicos* 2:2: 103-106.

Browman, David L. "Trade patterns in the central highland of Peru in the first millennium B. C." *World Archaeology* 6: 322-329, 1974.

______. "Toward the development of the Tiahuanaco (Tiwanaku) State". En: Browman, David L., ed. *Advances in andean archaeology.* Paris: Mouton: 327-349, 1978.

______. "Tiwanaku: development of interzonal trade and economic expansion". En: Browman, David L., Richard Burger y Mario Rivers. *Social and economic organization in the prehispanic Andes: proceedings 44 International Congress of Americanists, Manchester 1982.* Oxford: B.A.R.: 117-142, 1984.

Browman, David L., Richard Burger y Mario Rivers. *Social and economic organization in the prehispanic Andes: proceedings 44 International Congress of Americanists, Manchester 1982.* Oxford: B.A.R., 1984.

Brüning, Hans Heinrich. *Mochica Wörterbuch = Diccionario Mochica: Mochica – Castellano, Castellano-Mochica.* Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2004.

Bucchi, Marina. "Archeologia del Peru nelle descrizioni di Cronisti e viaggiatori (1532-1911)". En: Terenzi, Claudia, Claudio Cavatrunci y Guiseppe Orefici, eds. *I popoli del sole e della luna: tesori d'arte dall'antico Peru.* Milano: FABBRI: 103-135, 1990.

Burger, Richard L. "The Moche sources of archaism in Chimu ceramics". *Ñawpa Pacha* 14: 95-104, 1976.

______. "Unity and heterogeneity within the Chavín horizon". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society.* Cambridge: Cambridge University Press: 99-144, 1988.

______. *Emergencia de la Civilización en los Andes: ensayos de interpretación.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1992.

______. "Life and after life in Pre-Hispanic Peru: Contextualizing the masterworks of the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera". En: Berrin, Kathleen, ed. *The spirit of ancient Peru: treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. New York: Thames and Hudson: 21-32, 1997.

______. "Los orígenes de la civilización en los Andes". En: Lohmann Villena, Guillermo, et. al. *Historia de la cultura peruana*. Lima: Congreso de la República: 89-101, t.1, 2000.

______. "Chavín de Huantar and its sphere of influence". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 681-703, 2008.

Burger, Richard L. y Lucy Salazar-Burger. "La organización dual en el ceremonial andino temprano: un repaso comparativo". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino*. Lima: Horizonte: 97-116, 1994.

Bushnell, Geoffrey H. *Perú*. 2da edición. Lima: ABC Bookstore, 1963.

Calancha, Antonio de la. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú, con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Barcelona: La Caballería, 1976.

Calkin, Carleton Ivers. *Moche Figure Painted Pottery: the History of an Ancient Peruvian Art Style*. [Tesis de doctorado, Departamento de Arte]. Berkeley: University of California, 1953.

Cama T., Máximo y Alejandra Ttito T. "Batallas rituales: tupay o tinkuy en Chiraje y Tocto". En: *Ritos de competición en los Andes: luchas y contiendas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 19-50, 2003.

Camino, Alejandro. "Trueque, correrías e intercambios entre los quechuas andinos y los piro y machi-guenga de la montaña peruana". En: Rostworowski, María et al. *Organización económica en los Andes*. La Paz: HISBOL: 103-135, 1989.

Campana, Cristóbal. *La vivienda mochica*. Trujillo: Várese S. A., 1983.

______. *La cultura mochica*. Lima: CONCYTEC, 1994.

______. *La cultura Mochica*. Lima: CONCYTEC, 1995.

______. "Dos dibujos Mochica de arquitectura". *ARKINKA* 4: 41: 84-91, 1999.

Campana, Cristóbal y Ricardo Morales G. *Historia de una deidad mochica*. Lima: A & B, 1997.

Canziani A., José. *Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del antiguo Perú*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, 1989.

______. "Estado y ciudad: revisión de la teoría sobre la sociedad Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 287-311, 2003.

Carcedo M., Paloma, Lavalle Vargas, José Antonio de. *Cobre del Antiguo Perú / The Copper of ancient Peru.* Lima: AFP Integra, 1998.

Carmichael, Patrick H. "Nasca pottery construction". *Ñawpa Pacha* 24: 31-48, 1986.

______. *Nasca mortuary customs: death and ancient society on the South Coast of Peru.* [Tesis de doctorado]. Calgary: s.n., 1988.

______. "Cerámica Nasca: producción y contexto social". En: Shimada, Izumi, ed. *Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica en los Andes.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 229-247. 1994a.

______. "The life from death continuum in Nasca imagery". *Andean Past* 4: 81-90, 1994b.

Carpenter, Lawrence K. "Inside / outside, which side counts". En: Dover, Robert, Katharine Seibold y John Holmes McDowell, eds. *Andean Cosmologies through time: persistence and emergence.* Bloomington: indiana University Press: 115-136, 1992.

Carrera, Fernando de la. *Arte de la lengua Yunga.* Tucumán: Instituto de Antropología, 1939.

Carrión Cachot, Rebeca. "Andas y literas de la costa peruana: importante ejemplar hallado recientemente en el valle de Huaura". *Chaski* 1:1: 49-70, 1940.

______. "La cultura Chavín: dos nuevas colonias: Kuntur Wasi y Ancón". *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2:1: 93-172, 1948.

______. "El culto al agua en el antiguo Perú: la Paccha elemento cultural pan-andino". *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2:2: 50-140, 1955.

______. *La religión en el antiguo Perú (Norte y centro de la costa período post-clásico).* Lima: Tip. Peruana, 1959.

Carrión Sotelo, Lucénida. "Excavaciones en San Jacinto, templo en U en el valle de Chancay". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 239-250, 1998.

Castillo Butters, Luis Jaime. *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

______. "Prácticas funerarias, poder e ideología en la sociedad Moche tardía: El Proyecto Arqueológico San José de Moro". *Gaceta Arqueológica Andina* 23: 67-82, 1993.

______. "Las tumbas sagradas de las sacerdotisas de San José de Moro". En: Abadía de Daoulás. *Perú: dioses, pueblos y tradiciones.* Finistére: Abadía de Daoulás: 40-55, 1999.

______. "Die Gráber der Priesterinnen von San José de Moro". En: Jontes, Günther y Susanne Leitner-Bóchzelt, eds. *Peru-Versunkene Kulturen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Leoben.* Weiz: Universitätsdruckerei Klampfer: 27-31, 2000.

______. "La civilización Moche". En: Lohmann Villena, Guillermo, et. al. *Historia de la cultura peruana.* Lima: Congreso de la República: 155-162, t.1, 2001.

______. "The last of the Mochicas: a view from the Jequetepeque Valley". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 307-332, 2001.

______. "Los últimos mochicas en Jequetepeque". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 65-123, t.2, 2003.

Castillo Butters, Luis Jaime y Christopher B. Donnan. "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 93-146, 1994

Castillo Butters, Luis Jaime, Andrew Nelson y Chris Nelson. "Maquetas Mochicas: San José de Moro". *ARKINKA* 2:22: 120-128, 1997.

Castillo Butters, Luis Jaime y Flora Ugaz. "El contexto y la tecnología de los textiles Mochica / The context and technology of Mochica textiles". En: Acevedo, Sara, et. al. *Tejidos Milenarios del Perú / Ancient Peruvian textiles*. Lima: AFP Integra: 235-250, 1999.

Castillo Butters, Luis Jaime, et. al. *Arqueología Mochica: nuevos enfoques: actas del primer congreso internacional de jóvenes investigadores de la Cultura Mochica. Lima, 4 y 5 de agosto de 2004*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008a.

Castillo Butters, Luis Jaime y Santiago Uceda Castillo. "The Mochicas". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 707-730, 2008b.

Cavallaro, Rafael. "Architectural analysis and dual organization in the Andes". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos*. Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana: 42-61, 1997.

Cárdenas, Mercedes. "Material diagnóstico del período formativo en los valles de Chao y Santa, Costa Norte del Perú". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 61-81, 1998.

Chapdelaine, Claude. "La ciudad Moche: urbanismo y estado". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 247-285, 2003.

Chauchat, Claude. "Early hunter-gatherers on the peruvian coast". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society*. Cambridge: Cambridge University Press: 41-66, 1988.

Chauchat, Claude y Bertha Herrera. "La presencia Moche temprano en la Sección 1 de la Huaca del Sol, valle de Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto*

de 1999. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 189-216, 2003.

Chávez, Christine. "Altandine Schätze im Museum für Völkeukunde Hamburg. Miltteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg Neue Folge". En: *Schätze der Anden: die Inka-Galerie und die Schatzkammern im Museum für Völkerkunde Hamburg*. Hamburg: Museum für Völkeukunde Hamburg: 32-71, 2006.

Church, Warren B. y Adriana von Hagen. "Chachapoyas: cultural development at an andean cloud forest crossroads". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 903-926, 2008.

Clados, Christiane. *Moche Vasenmalerei und hypothetische Rekonstruktion von Zeremonialszenen*. Berlin: Universität Berlin, Lateinamerika Institut, 1997.

Conklin, William J. y Michael E. Moseley. "The patterns of art and power in the Early Intermediate Period". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society*. Cambridge: Cambridge University Press: 145-163, 1988.

Conrad, Geoffrey W. "Moche vessels". En: Peabody Museum, ed. *Masterpieces of the Peabody Museum*. Cambridge: Peabody Museum: 26-29, 1978.

Cook, Anita G. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

Cordy-Collins, Alana. *The tule boat theme in Moche art: a problem in ancient peruvian iconography*. [Tesis de maestría, Instituto de Arqueología]. Los Ángeles: University of California, 1972.

______. *An iconographic study of Chavín textiles from the South Coast of Peru: The Discovery of a Pre-Columbian Catechism*. [Tesis de doctorado]. Los Angeles: University of California, 1976.

______. "The moon is a boat: a study in iconographic methodology". En: Cordy-Collins, Alana y J. Stern, eds. *Pre-Columbian Art History: selected readings*. Palo Alto: Peek Publications: 421-434, 1977.

______. "Blood and the moon priestesses: spondylus shells in Moche ceremony". En: Benson, Elizabeth Anita Cook, eds. *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: Texas University Press: 35-53, 2001a.

______. "Decapitation in Cupisnique and Early Moche societies". En: Benson, Elizabeth Anita Cook, eds. *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. Austin: Texas University Press: 21-34, 2001b

______. "Labretted ladies: foreign women in northern Moche and Lambayeque Art". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 247-257, 2001c.

______. "El mundo Moche al empezar el siglo VIII: transiciones e influencias". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 229-246, t.2, 2003.

Cornejo, María Elena, ed. *Culturas Prehispãnicas*. Lima: Empresa Editora el Comercio S.A., 2000.

Corona Sánchez, Eduardo. "Teotihuacãn y Tiwanaku: dos formaciones de Estado". *Pumapunku* 4:8: 89-114, 1995.

Cuesta Domingo, M. "El sistema militarista de los mochicas". *Revista Española de Antropología Americana* 7:2: 269-307, 1972.

______. *Cultura y cerámica mochica*. Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura, 1980.

Devigne, Francis. Perú: tesoros olvidados. Lima: Diselpesa. Editores, 1993.

______. *Prodigioso Perú profundo: chamánico, cósmico, simbólico*. Lima: Gráfica Biblos, 2006.

Dillehay, Tom. "La organización dual en los Andes: el problema y la metodología de investigación en el caso de San Luís, Zaña". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 37-60, 1998.

______. "Town and country in late Moche times: a view from two northern valleys". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 259-283, 2001.

Disselhoff, Hans-Dietrich. *Geschichte der altamerikanischen Kulturen*. Munich: Oldenbourg, 1953.

______. "Die Kunst der Andenländer". En: Disselhoff, Hans-Dietrich y Sigvald Linné, eds. *Alt-Amerlka: Die Hochkulturen der Neuen Welt*. Baden: Holle Verlag: 135-262, 1960.

______. "Peru: Holz-Ton-Metall-Gewebe". En: Maurer, Ingeborg y Disselhoff, Hans-Dietrich, eds. *Werke prãkolumbischer Kunst; Mesoamerika und Peru*. Berlin: Gebr. Mann: 115-327, 1970.

______. *Vicús. Eine neu entdeckte altperuanische Kultur*. Berlin: Gebr. Mann, 1971.

______. "Metallschmuck aus der Loma Negra, Vicús (Nord-Peru)". *Antike Welt* 3:2: 43-53, 1972.

Dockstader, Frederick. *Indian art in South America*. Greenwich: New York Graphic Society Publisher, 1967.

Donnan, Christopher B. "Moche Ceramic Technology". *Ñawpa Pacha* 3: 115-134, 1965.

______. "The thematic approach to Moche iconography". *Journal of American Lore* 1:2: 147-162, 1975.

______. *Moche: Art and Iconography*. Los Angeles: University of California, 1976.

______. *Moche Art of Peru: Pre-Columbian symbolic communication*. Los Angeles: University of California, 1978.

______. "A Moche V bottle with complex fine line drawing". En: Buccellati, George y Charles Speroni, ed. *The shape of the past: studies in honor of Franklin D. Murphy*. Los Ángeles: University of California, Institute of Archaeology: 56-64, 1981.

______. "Dance in Moche art". *Ñawpa Pacha* 20: 97-120, 1982a.

______. "La caza del venado en el arte Mochica". *Revista del Museo Nacional* 46: 235-251, 1982b

______. "The identification of a Moche fake through iconographic analysis". En: Benson, Elizabeth y Elizabeth Boone, eds. *Falsifications and misreconstructions of pre-Columbian art: a conference at Dumbarton Oaks, October 14th and 15th, 1978.* Washington D.C.: Dumbarton Oaks: 37-50, 1982c.

______. "Arte Moche". En: Lavalle Vargas, José Antonio de, ed. *Culturas precolombinas: Moche.* Lima: Banco de Crédito: 54-90, 1985.

______. "Unraveling the mystery of the Warrior-Priest: iconography of the Moche". *National Geographic Magazine* 174:4: 550-555, 1988.

______. "En busca de Naymlap: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque". En: Lavalle Vargas, José Antonio de, ed. *Culturas precolombinas: Lambayeque.* Lima: Banco de Crédito: 105-*136, 1989*

______. "Masterworks of art reveal a remarkable pre-Inca world". *National Geographic Magazine* 177:6: 16-33, 1990.

______. "Die ikonographie der Moche-Kultur". En: Oberösterreichisches Landesmuseum, ed. *Inka-Peru: Indianische Hochkulturen durch drei Jahrtausende.* Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum : 352-365, 1991.

______. *Ceramics of ancient Peru.* Los Angeles: University of California, 1992.

______. "Die ikonographie von Moche". En: Berlin Haus der Kulturen der Welt, ed. *Inka-Peru. 3000 Jahr indianische Hochkulturen.* Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth: 100-108, 1992.

______. "Deer hunting and combat: parallel activities in the Moche World". En: Berrin, Kathleen, ed. *The spirit of ancient Peru: treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.* New York: Thames and Hudson: 51-69, 1997.

______. "Un ceramio Moche y la función prehispánica de metales". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7:9-18, 1998.

______. "Moche ceramic portraits". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru.* Washington D.C.: National Gallery of Art: 127-139, 2001.

______. "Tumbas con entierros en miniatura: un nuevo tipo funerario Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999.* Lima: Pontificia Universidad Católica el Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 43-78, t.1, 2003.

______. *Moche portraits from ancient Peru.* Austin: University of Texas Press, 2004.

______. *Moche tombs at Dos Cabezas.* Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, 2007.

Donnan, Christopher B., ed. *Early Ceremonial Architecture in the Andes: a conference at Dumbarton Oaks, 8th to 10th October, 1982.* Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1985.

Donnan, Christopher B. y Carol J. Mackey. *Ancient burial Patterns of the Moche Valley, Peru.* Austin: University of Texas Press, 1978.

Donnan, Christopher B. y Donna McClelland. *The Burial Theme in Moche Iconography.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1979.

Donnan, Christopher B. y Luis Jaime Castillo. "Finding the tomb of a Moche Priestess". *Archaeology* 45:6: 38-42, 1992.

______. "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 415-424, 1994.

Donnan, Christopher y Donna McClelland. *Moche fine line painting: Its Evolution and its artists.* Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 1999.

Dover, Robert, Katharine Seibold y John Holmes McDowell, eds. *Andean cosmologies through time: persistence and emergence.* Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Dräger, Lothar. *Das alte Peru-aus dem Museum für Völkerkunde in Leipzig.* Leipzig: Prisma-Verlag, 1964.

Drennan, Robert D. "Chiefdoms of South Western Colombia". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 381-404, 2008.

Dulanto, Jalh. "Between Horizons: diverse configurations of society and power in the Late Pre-Hispanic Central Andes". En: Silverman Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 761-782, 2008.

Duncan Strong, William y Clifford Evana. *Cultural stratigraphy in the Virú Valley, Northern Peru: the formative and florescent epochs.* New York: Columbia University Press, 1952.

Eisleb, Dieter. *Altperuanische Kulturen II: Nazca.* Berlin: Museum für Völkerkunde, 1977.

Eisleb, Dieter, Renate Strelow y Monika Tesch. *Präkolumbianische Kunst aus dem Andenraum.* Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Museum für Volkerkunde Berlin, 1986.

Elera, Carlos G. "El complejo cultural Cupisnique: antecedentes y desarrollo de su ideología religiosa". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino.* Lima: Horizonte: 225-252, 1994.

______. "Cupisnique y Salinar: Algunas reflexiones preliminares". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, ed. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos.* Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruana Alemana: 177-201, 1997.

Ellenberg, Heinz. "Asociación de plantas y sus condiciones biológicas en el Perú". *Agronomía* 28:1-2: 7-18, 1961.

Erickson, Clark L. "Amazonia: The Historical Ecology of a Domesticated Landscape". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 157-184, 2008.

Espinoza Soriano, Waldemar. *Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino, siglos XV y XVI.* Lima: Banco Central de Reserva, 1987.

Estabridis Cárdenas, Ricardo. *Arte en el antiguo Perú: Museo de la Nación.* Lima: Instituto Nacional de Cultura, Petróleos del Perú, Museo de la Nación, 1994.

Farrington, Ian S. "Un entendimiento de sistemas de riego prehistóricos en Perú". *América Indígena* 40:4: 691-711, 1980.

Fauvet-Berthelot, Marie-France y Daniéle Lavallée, eds. *Anden Pérou: vie, pouvoir et mort.* París: Éditions Nathan, 1987.

Fischer, Ernst J. *Schritte in die Ewigkeit, Leben, Leiden und Sterben in den Hochkulturen Südamerikas.* Goch: Völker Druck Goch, 2004.

Flood, Sandra W. "Nazca Tongue Iconography". *El Dorado* 1:3: 12-35, 1976.

Flores Ochoa, Jorge, ed. *Pastores de puna: Uywamichiq punarunakuna.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1977.

Flores Ochoa, Jorge, et. al. *Queros, arte inka en vasos ceremoniales.* Lima: Banco de Crédito, 1988.

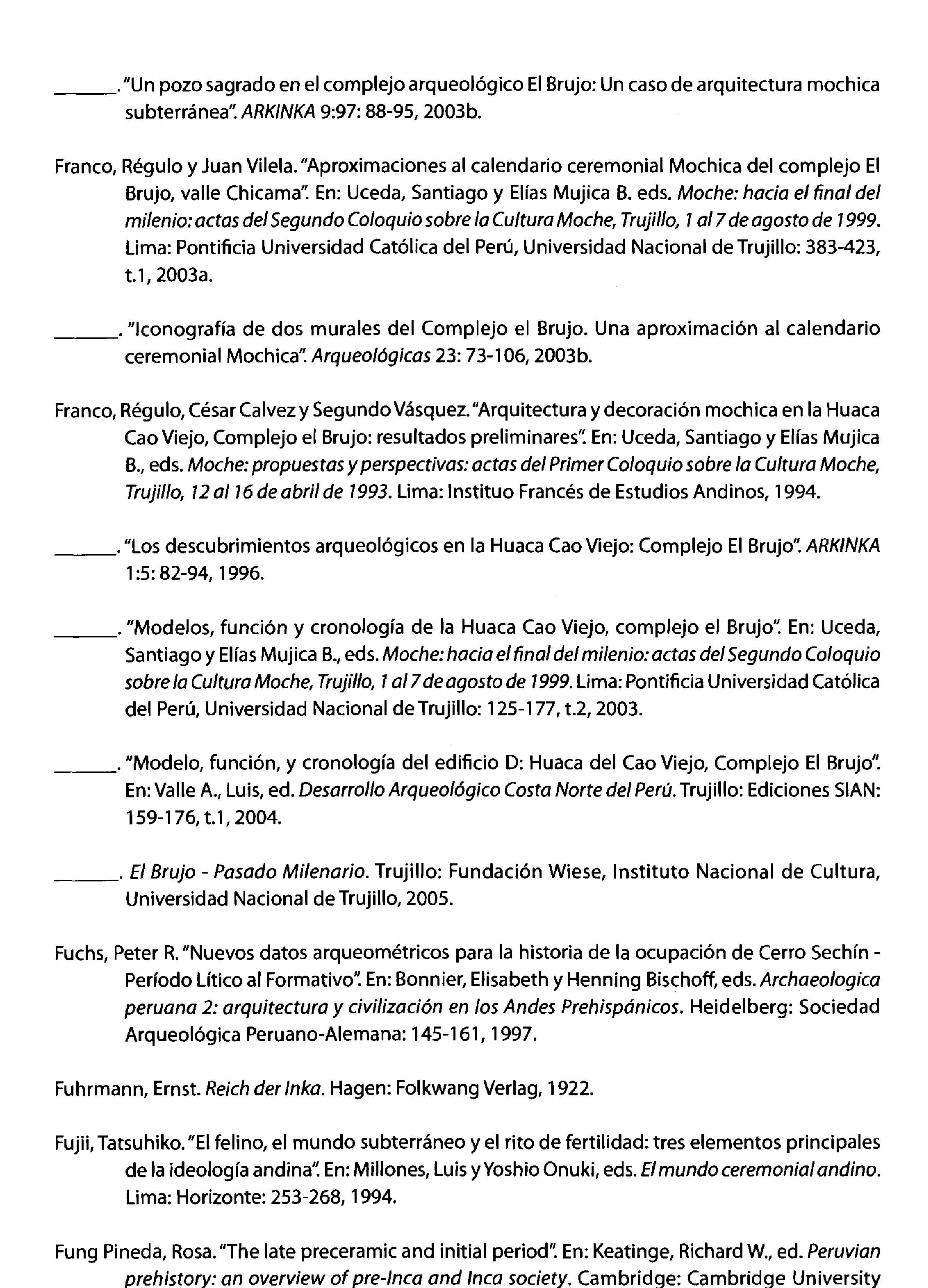
Flores O., Jorge y Kim MacQuarrie. "El ser humano se relaciona con los camélidos". En: Blassi, Jordi, ed. *Oro de los Andes: Las Llamas, Alpacas, Vicuñas y Guanacos de Sudamérica.* Barcelona: Phattey: 36-285, 1994.

Franco, Régulo. "El Brujo: Desentrañando sus Misterios / (The Wizard) Discovering its Mysteries". *Peru Tour: Revista Internacional de Turismo y Cultura* 4: 10, 1996.

______. "Arquitectura Monumental Moche: Correlación y espacios arquitectónicos". *ARKINKA* 3:27: 100-110, 1998.

Franco, Régulo y Antonio Murga. "Una representación arquitectónica en piedra en el complejo arqueológico El Brujo - valle de Chicama". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 9: 49-65, 2006.

Franco, Régulo y César Gálvez. "Un ídolo de madera en un edificio mochica temprano de la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo". *ARKINKA* 8:93: 94-105, 2003a.



______. "Un pozo sagrado en el complejo arqueológico El Brujo: Un caso de arquitectura mochica subterránea". *ARKINKA* 9:97: 88-95, 2003b.

Franco, Régulo y Juan Vilela. "Aproximaciones al calendario ceremonial Mochica del complejo El Brujo, valle Chicama". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B. eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 383-423, t.1, 2003a.

______. "Iconografía de dos murales del Complejo el Brujo. Una aproximación al calendario ceremonial Mochica". *Arqueológicas* 23: 73-106, 2003b.

Franco, Régulo, César Calvez y Segundo Vásquez. "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo el Brujo: resultados preliminares". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993.* Lima: Instituo Francés de Estudios Andinos, 1994.

______. "Los descubrimientos arqueológicos en la Huaca Cao Viejo: Complejo El Brujo". *ARKINKA* 1:5: 82-94, 1996.

______. "Modelos, función y cronología de la Huaca Cao Viejo, complejo el Brujo". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 125-177, t.2, 2003.

______. "Modelo, función, y cronología del edificio D: Huaca del Cao Viejo, Complejo El Brujo". En: Valle A., Luis, ed. *Desarrollo Arqueológico Costa Norte del Perú.* Trujillo: Ediciones SIAN: 159-176, t.1, 2004.

______. *El Brujo - Pasado Milenario.* Trujillo: Fundación Wiese, Instituto Nacional de Cultura, Universidad Nacional de Trujillo, 2005.

Fuchs, Peter R. "Nuevos datos arqueométricos para la historia de la ocupación de Cerro Sechín - Período Lítico al Formativo". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos.* Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana: 145-161, 1997.

Fuhrmann, Ernst. *Reich der Inka.* Hagen: Folkwang Verlag, 1922.

Fujii, Tatsuhiko. "El felino, el mundo subterráneo y el rito de fertilidad: tres elementos principales de la ideología andina". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino.* Lima: Horizonte: 253-268, 1994.

Fung Pineda, Rosa. "The late preceramic and initial period". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society.* Cambridge: Cambridge University Press: 67-98, 1988.

Gagern, Axel Freiherr von. *Jaguar Kondor Himmelsschlange: Altperuanische Kunstwerke aus drei Jahrtausenden.* Mannheim: Völkerkundliche Sammlungen der Stadt Mannheim im Reißmuseum, 1968.

Gálvez, César y Jesús Briceño R. "The Moche in the Chicama Valley". En: Pillsbury Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art: 141-157, 2001.

Gálvez, César, Antonio Murga, Denis Vargas y Hugo Ríos. "Secuencia y cambios en los materiales y técnicas constructivas de la Huaca el Cao Viejo, complejo El Brujo". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 79-118, t.1, 2003.

Gamboa V., Jorge. "Huaca Idelfonso y la ocupación Moche en la margen norte del valle bajo de Moche". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 9: 107-120, 2006.

Gantzer, Joachim. "Die Gesichtsverstümmelungen auf den Keramiken der Mochica-Kultur". *Die Medizinische Welt* 23:4: 137-141, 1972.

Gayton, Anna y Alfred Kroeber. *The Uhle Pottery Collections from Nazca*. Berkeley: University of California Press, 1927.

Giersz, Milosz, Krzysztof Makowski y Patrycja Przadka. *El mundo sobrenatural Mochica: imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad de Varsovia, 2005.

Giono, Guillermo R. "Los timbales en la cultura nazca". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3:2: 79-87, 1979.

Goés Neves, Eduardo. "Ecology, ceramic chronology and distribution, long term history, and political change in the amazonian floodplain". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 359-380, 2008.

Golte, Jürgen. "La economía del estado inca y la noción de modo de producción asiático". En: Espinoza Soriano, Waldemar, ed. *Los modos de producción en el imperio de los Incas*. Lima: Ed. Mantaro: 285-297, 1978.

______. "Notas sobre la agricultura de riego en la costa peruana". *Allpanchis* 15: 57-67, 1980a.

______. *La racionalidad de la organización andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1980b.

______. "Cultura y naturaleza andinas". *Allpanchis* 15:17/18: 119-132, 1981.

______. "Los recolectores de caracoles en la cultura Moche (Perú)". *Indiana* 10: 355-369, 1985.

______. *Los Dioses de Sipán: Las aventuras del Dios Quismique y su ayudante Murrup*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Vol. 1, 1993.

______. *Iconos y narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes moche*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994a.

______. *Los Dioses de Sipán: La rebelión contra el Dios Sol*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Vol. 2, 1994b.

______. "Methode und Wahrnehmung: Probleme beim Verständnis der Moche-Vasenmalerei". En: Schönbergery, Axel y Klaus Zimmermann, eds. De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Frankfurt: Geburtstag: 1139-1151, 1994c.

______. "Una paradoja en la investigación etnohistórica andina". En: Baumann, Max Peter, ed. *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana: 519-531, 1996.

______. "Las formas de generación de sentido en los cuerpos de iconos Moche y Nasca". En: Universidad de Lima, ed. *Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Lima: Universidad de Lima: 55-106, t.2, 1998.

______. *Die Nasca-Ikonographie*. Zürich: Museum Rietberg, 1999.

______. "Zur Bedeutung von Fernhandelsbeziehungen in der Geschichte der Anden". En: Böttcher, Nikolaus y Bernd Hausberger, eds. *Geld und Geschäft in der Geschichte Lateinamerikas / Dinero y negocios en la historia de América Latina*. Frankfurt am Main: Vervuert : 19-38, 2000.

______. "La iconografía nazca". *Arqueológicas* 26: 178-218, 2003.

______. "Un universo oculto". *Baessler-Archiv* 52: 125-174, 2004.

______. "Divinidades femeninas moche". En: Ortmann, Dorothea, ed. *Anuario de Ciencias de la Religión: Las religiones en el Perú de hoy*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, CONCYTEC: 165-220, 2004b.

______. Moche. MItteilungen aus dem Museum für Volkerkunde Hamburg Neue Folge, Band 37(Schätze der Anden): 186-215, 2006.

______. Zwei außergewöhnliche Stücke der Moche-Sammlung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München: ein Beitrag zur Methode bei der Interpretation der Moche-Vasenmalerei. Münchner Beiträge zur Völkerkunde 11: 49-79, 2007.

Golte, Jürgen y Anne Marie Hocquenghem. "Seres míticos y mujeres: interpretación de una escena Moche". En : *Table ronde sur les collections précolombiennes dans les musées européens*. Viena: Centro Europeo de Coordinación de Investigación y Documentación en Ciencias Sociales: 91-112, 1984.

Golte, Jürgen y Rodolfo Sánchez. "Sawasiray-Pitusiray, la antigüedad del concepto y santuario en los Andes". *Investigaciones Sociales. Revista del Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* 8:13: 15-29, 2004.

Grewenig, Meinrad María, ed. *Inka Gold: 3000 Jahre Hochkulturen. Meisterwerke aus dem Larco Museum Peru*. Heidelberg: Edition Völklinger Hütte im Kehrer Verlag, 2004.

Grey, Michael. *Pre-Columbian art*. London: Thames and Hudson, 1978.

Guffroy, Jean. "Cultural Boundaries and Crossings: Ecuador and Peru". En: Silverman Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 889-902, 2008.

Guffroy, Jean, Peter Kaulicke y Krzysztof Makowski. "La prehistoria del departamento de Piura: estado de los conocimientos y problemática". *Bulletin de L'Institut Français d'Etudes Andines* 18:2: 117-152, 1989.

Gumerman, George y Jesús Briceño R. "Santa Rosa - Quirihuac y Ciudad de Dios: asentamientos rurales en la parte media del valle de Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 217-243, t.1, 2003.

Gutiérrez Rodríguez, Rodolfo. Sobre el supremo dios de los mochica Ai-Apaec. Moche, 2007.

Haas, Jonathan, Shelia Pozorski and Thomas Pozorski, eds. *The Origins and the Development of the Andean State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Haberland, Wolfgang. *Die Kunst des Indianischen Amerika*. Zürich: Museum Rietberg Zürich Atlantis Verlag, 1971.

Haeberli, Joerg. "Twelve Nazca Panpipes: a study". *Ethnomusicology* 23:1: 57-74, 1979.

Harcourt, Raoul d'. *Textiles of ancient Peru and their techniques*. Seattle: University of Washington Press, 1962.

Harth-Terré, Emilio. *Estética de la cerámica prehispánica Nasca*. Lima: Juan Mejía Baca, 1973.

Hastorf, Christine H. "The Formative Period in the Titicaca-Basin". En: Silverman, Helaine y William Isbell, ed. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 545-561, 2008.

Hebert-Stevens, Francois. *L'art anden de l'Amérique du Sud*. Paris: Arthaud, 1972.

Heck, Jürgen. "Krankheit und Körperdeformation in Darstellungen auf Moche-Tongefäßen: Analyse und Synopse aus ärztlicher Sicht". *Baessler Archiv* 34: 105-124, 2004.

Heinrich,Walter. *Die Sonnen von Tiwanaku: Ein perfektes Kalendersystem*.Trier: INTI-Verl, 1983.

Hickmann, Ellen. "The Iconography of Dualism. Precolumbian Instruments and Sounds as Offerings?" En: Baumann, Max Peter, ed. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana: 123-133, 1966.

Hissink, Karin. "Gedanken zu einem Nazca-Gefäß". *El México* 412-438, 1949.

______. "Motive der Mochika-Keramik". *Paideuma Mitteilungen zur Kulturkunde* 5:3: 115-135, 1951.

Hochleitner, Franz. Das Sonnentor von Tiwanaku in Bolivien.Zeitschrift für Ethnologie 87, 1962.

Hocquenghem, Anne Marie. "Les mouches et les morts dans l'iconographie Mochica". *Ñawpa Pacha* 19: 63-69, 1981.

______. "Les vases mochicas: formes et sujets". *Ñawpa Pacha* 19: 71-78, 1981.

______. *Iconografía Moche*. Berlin: Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin, 1983.

______. "Moche: mito, rito y actualidad". *Allpanchis* 20:23: 145-160, 1984.

______. *Iconografía Mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.

______. "Frontera entre 'áreas culturales' nor y centro andinas en los valles y la costa del extremo norte peruano, Piura Región". *Bulletin de L'Institut Français d'Etudes Andines* 20:2: 309-348, 1991.

______. "Relación entre el mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimidad del poder y perpetuación del orden". En: Baumann, Max Peter, ed. *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Iberoamericana, 137-173, 1996.

______. *Para vencer la muerte: Piura y Tumbes: raíces en el bosque seco y en la Selva Alta - Horizontes en el Pacífico y en la Amazonia*. Lima: CNRS-PICS, Instituto Francés de Estudios Andinos, INCAH, 1998.

______. "Las sociedades de regadío de la costa norte". En: Teresa Rojas Rabiela, Teresa y John V. Murra, eds. *Historia General de América Latina: Las sociedades originarias*. Paris: UNESCO: 387-411, t.1, 1999.

Hocquenghem, Anne Marie y Patricia Jean Lyon. "A Class of Anthropomorphic Supernatural Female in Moche Iconography. *Ñawpa Pacha* 18: 27-48, 1980.

Hocquenghem, Anne Marie, Peter Tamási y Villain-Gandossi, eds. *Pre-Columbian Collections in European Museums*. Budapest: Akadémiai Kiadó for the European Coordinations, Centre for Research and Documentation in Social Sciences, 1987.

Hoepner, Gerd. "Amenaza para los tesoros arqueológicos del Perú". *Humboldt* 24:80: 64-68, 1983.

Horkheimer, Hans. "5 Estilos Fundamentales". *Fanal* 10:42: 7-13, 1955.

______. *Nahrung und Nahrungsgewinnung im vorspanischen Peru*. Berlín: Colloquium, 1960.

______. *La cultura mochica*. Lima: Peruano-Suiza, 1961.

______. *Vicus*. Lima: Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo, 1965.

Huertas Vallejos, Lorenzo. *Ecología e historia: probanza de indios y españoles referentes a las catastróficas lluvias de 1578, en los corregimientos de Trujillo, Saña*. Chiclayo: Centro de Estudios Sociales Solidaridad, 1987.

Huidobro Bellido, José. *El estado despótico de Tiwanaku: un análisis político, económico y social*. La Paz: Centro de Investigaciones Etnoarqueológicas, 1994.

Hyslop, John. *Qhapaqñan: el sistema vial inkaico.* Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, 1992.

Ibarra Grasso, Dick Edgar. *Ciencia en tiahuanacu y el incario: astronomía y calendarios.* La Paz: Los Amigos del Libro, 1982.

Imbelloni, José. "Escritura mochica y escrituras americanas". *Revista Geográfica Americana* 9:101: 212-226, 1942.

Inka-Peru: 3000 Jahre indianische hochkulturen. Tübigen: Wasmuth, 1992.

Inokuchi, Kinya. "La cerámica de Kuntur Wasi y el problema Chavín". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 161-180, 1998.

Isbell, William. "Huari y los orígenes del primer imperio andino". En: Bonavia, Duccio y Rogger Ravines, eds. *Pueblos y culturas de la Sierra Central del Perú.* Lima: Cerro de Pasco Corporation, 1972

______. "Wari and Tiwanaku: international identities in the Central Andean Middle Horizont". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 731-760, 2008.

Isbell, William y K. Schreiber. Was Huari a State? *American Antiquity* 43:3: 372-389, 1978.

Izumi, Seiichi y Kazuo Tarada. *Excavations at Kotosh: Peru, 1963 and 1966.* Tokyo: Tokyo University Press, 1972.

János, Gyarmati y Adriana Lantos. *Es akkor megérkeztek az inkák: Kincsek a spanyol hódítás elötti Peruból, Szépmüvészeti Múzeum, Budapest.* Budapest: Keskeny Nyomda, 2007.

Jiménez Borja, Arturo. Moche. Lima: [Lumen], 1938.

______. "La danza en el antiguo Perú". *Revista del Museo Nacional* 24: 111-136, 1953.

______. "Introducción a la cultura Moche". En: Lavalle, José Antonio de, ed. *Culturas precolombinas: Moche.* Lima: Banco de Crédito del Perú: 17-51, 1985.

Joyce, Thomas A. *A Short Guide to the American Antiquities in the British Museum, with 12 plates and 48 illustrations.* Oxford: s.n., 1912.

______. *South American Archaeology: an introduction to the archaeology of the South American continent with special reference to the early history of Peru.* New York: Putnam, 1912.

Kajitani, Nobuko. "Andesu no Senshoku". *Senshoku no Bi (Textile Art)* 20: 9-99, 1982.

Kato, Yasutake. "Resultados de las excavaciones en Kuntur Wasi, Cajamarca". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino.* Lima: Horizonte: 199-224, 1994.

Kauffmann Doig, Federico. *El Perú arqueológico.* Lima: s.n., 1963.

______. *Comportamiento sexual en el Antiguo Perú*. Lima: Abril, 1978.

______. "La pluma en el antiguo Perú". En: Fondo Pro Recuperación del Patrimonio cultural de la nación, ed. *Las plumas del sol y los ángeles de la Conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú: 11-37, 1993.

Kaulicke, Peter. "Moche, Vicús-Moche y el Mochica Temprano". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 21:3: 853-903, 1992.

______. "La presencia mochica en el Alto Piura: problemática y propuestas". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1994.

______. *Historia General del Perú: Los orígenes de la civilización andina*. Lima: Brasa: t.1, 1994.

______. "El período formativo de Piura". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 19-36, 1998.

______. "Reflexiones finales: problemas y perspectivas". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 353-368, 1998.

Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian Prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Kern, Hermann. *Peruanische Erdzeichen*. München: Kunstraum München, 1974.

Van Kessel, Juan. *Danzas y estructuras sociales de los Andes*. Cuzco: Instituto de Pastoral Andina, 1981.

Klein, Otto. *La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos*. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María, 1967.

Koepcke, María. *Corte ecológico transversal: Costa, vertientes occidentales y región alto andina*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1954.

Koepcke, Hans Wilhelm. *Synökologische Studien an der Westseite der peruanischen Anden*. Bonn: Dümmler, 1961.

Kolata, Alan L. "The Agricultural Foundations of the Tiwanaku State: A View from the Heartland". *American Antiquity* 51:4: 748-762, 1986.

______. *The Tiwanaku: portrait of an Andean civilization*. Cambridge: Blackwell, 1993.

Kosok, Paul. *Life, land and water in ancient Peru: an account of the discovery, exploration and mapping of ancient pyramids, canals, roads, towns and fortresses of coastal Peru with observations of various aspects of peruvian life, both ancient and modern*. New York: Long Island University Press, 1965.

Kroeber, Alfred L. y William D. Strong. "The Uhle pottery Collections from Ica". *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 21:3: 95-133, 1924.

______. *Archaeological Explorations in Peru: The Northern Coast.* Chicago: Field Museum of Natural History: t.2, 1930.

______. "Toward Definition of the Nazca Style". *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 43:4: 327-432, 1956.

Kurella, Doris. *Handel und soziale : organisation im Andenraum.* Bonn: Mundus, 1993.

Kutscher, Gerdt V. *Die ftgürlichen Vasenmalereien der frühen Chimú (Alt-Peru).* [Tesis de doctorado]. Berlin: Friedrich Wilhelms Universitát, 1946.

______. *Chimu. Eine altindianische Hochkultur.* Berlin: Gebr. Mann., 1950a.

______. Sakrale Wettläufe bei den Frühen Chimú (Nordperu). Beiträge zur Gesellungs- und Völkerwissenschaft: 209-226, 1950b.

______. "Iconographic studies as an aid in the reconstruction of early Chimu civilization". *Transactions of the New York Academy of Sciences Series II* 12:6: 194-203, 1950c.

______. *Chimu. Eine altindianische Hochkultur.* Berlin: Gebr. Mann., 1950d.

______. *Nordperuanische Keramik: figürlich verzierte Gefässe der Früh-Chimu.* Berlín: Gebr. Mann., 1954.

______. Sacrifices et prières dans l'ancienne civilisation de Moche (Pĕrou du Nord), Anais do XXXI Congresso International de Americanistas, Sao Paulo: 763-776, 1955.

______. "Das Federball-Spiel in der alten Kultur von Moche (Nord-Peru)". *Baessler-Archiv* 4:2: 173-184, 1956.

______. "Ceremonial 'Badminton' in the ancient Culture of Moche (North Peru)". International Congress of Americanists (32nd: 1956: Copenhagen, Denmark). *Proceedings of the thirty-second International Congress of Americanists 32th International Congress of Americanists, Copenhagen, 8-14 August 1956.* Copenhagen: Munksgaard: 422-432, 1958.

______. *Norperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils.* München : C. H. Beck, 1983.

Kvietok, P. Andean Panpipes: A Study in Cultural Technology (ms), 1987.

Lange Loma, Guillermo. *El mensaje secreto de los símbolos de Tiahuanaco y del Lago Titikaka.* La Paz: Ediciones Gráficas, 1944.

Langebaek, Carl Henrik. *Mercados, poblamiento e integración étnica entre los muiscas: siglo XVI.* Bogotá: Banco de la República, 1987.

Lanning, Edward P. *Peru before the Incas.* New Jersey: Prentice-Hall, 1967.

Lapiner, Alan C. *Sun Gods ams Saints: art of pre-Columbian and Colonial Peru.* New York: Andre Emmerich, 1969.

Larco Hoyle, Rafael. *Los Mochicas: origen y evolución de los agregados sociales en la costa del Perú.* Lima: La Crónica y Variedades: t.1, 1938.

______. *Los Mochicas: La raza, la lengua, la escritura, gobierno.* Lima: La Crónica y Variedades: t.2, 1939.

______. "La escritura mochica sobre pallares". *Revista Geográfica Americana* 9:13: 93-103, 1942.

______. "La escritura mochica sobre pallares". *Revista Geográfica Americana* 20123: 345-354, 1943a

______. "La escritura peruana sobre pallares". *Revista Geográfica Americana* 19112: 277-292, 1943b.

______. *Los Mochicas (Pre-Chimu de Uhle y Early Chimu de Kroeber).* Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana, 1945.

______. *Cronología arqueológica del norte del Perú.* Buenos Aires: Sociedad Geográfica Americana, 1948.

______. *Checán: essay on erotic elements in peruvian art.* París: Nagel, 1966a.

______. *Peru. Archaeologia Mundi.* Barcelona: Editorial Juventud, 1966b.

______. *The ancient civilizations of Peru.* Londres: Barrie & Jenkins, 1970.

______. *Checán: studie über die erotischen Darstellungen in derperuanischen Kunst.* 2da ed. Paris: Nagel, 1978.

______. *Los mochicas.* Lima: Fundación Telefónica, 2001.

Larrea, Juan. *Un vaso peruano del Museo de Madrid.* Valencia: Tierra Firme: 515-534, 1936.

Lau, George F. "Ancestor Images in the Andes". En: Silverman Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 1027-1046, 2008.

Laurencich Minelli, Laura, ed. *Die Ahnvölker der Inka und das Inka-Reich.* Zürich: U. Bär, 1994.

Lavalle, José Antonio de. *Culturas Precolombinas: Nazca.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1983.

______. *Culturas Precolombinas: Paracas.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1983.

Lavalle, José Antonio de, ed. *Oro del Antiguo Perú.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1992.

______. *Trujillo Precolombino.* Trujillo: Odebrecht, 1996.

Lavalle, José Antonio de y Arturo Jiménez Borja. *Culturas Precolombinas: Moche.* Lima: Banco de Crédito del Perú, 1985.

Lavallée, Danièle. *Les représentations animales dans la céramique Mochica*. París: Institut d'ethnologie, 1970.

______. "La vie sur le littoral pacifique". En: Fauvet-Berthelot, Marie-France y Danièle Lavallée, eds. *Anden Pérou: vie, pouvoir et morts*. París: Éditions Nathan: 69-102: 1987.

Lechtman, Heather. "El bronce arsenical y el Horizonte Medio". En: Espinoza, Javier Flores y Rafael Varón Gabai, eds. *Arqueología, antropología e historia en los andes: Homenaje a María Rostworowski*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú: 153-186, 1997.

Lecoq, Patrice. "Datos preliminares sobre el período formativo en el sur de Potosí, Bolivia". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 337-352, 1998.

Lehmann, Walter y Heinrich Doering. *Kunstgeschichte des alten Peru, erläutert durch ausgewählte werke aus ton und stein, gewebe und kleinode*. Berlín: E. Wasmuth, 1924.

Leicht, Hermann. *indianische Kunst und Kuitur. Ein Jahrtausend im Reiche der Chimu*. Zürich: Orell Füssli Verlag, 1944.

Levine, Daniel. *Pérou millénaire 3000 ans d'art préhispanique*. París: La Cita, [2000].

Levine, Daniel, et. al. *L'Or des dieux – l'or des Andes : exposition organisée par le Conseil Général de la Moselle, [à] Metz – Arsenal [du] 14 juin [au] 2 october 1994*. Metz: Editions Serpenoise, 1994.

Lieske, Bärbel. *Mythische Erzählungen in den Gefäßmalereien der altperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen rekonstruktion*. Bonn: Holos-Verlag, 1992.

______. *Göttergestalten deraltperuanischen Moche-Kultur*. Berlín: Porjektgruppe Ikonographie am Lateinamerika-Institut der FU Berlín, 2001.

Longhena, María y Walter Alva A. *Die inka und weitere bedeutende Kulturen des Andenraums*. Erlangen: Karl Müller Verlag, 1999.

Lothrop, Samuel K. *Das vorkolumbianische Amerika und seine kunstschätze*. Ginebra: Skira, 1964.

Lumbreras, Luis Guillermo. *De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico, 1969.

______. *The peoples and cultures of ancient Peru*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1974.

Lumbreras, Luis Guillermo. *Guía para museos de arqueología peruana*. Lima: Milla Batres, 1975.

______. *El arte y la vida Vicús*. Lima: Ausonia, 1979.

______. *Los orígenes de la civilización en el Perú*. Lima: Milla Batres, 1979.

______. *Arqueología de la América andina*. Lima: Milla Batres, 1981.

______. *Chavín de Huántar en el nacimiento de la civilización andina*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, 1989.

______. *Visión arqueológica del Perú milenario*. Lima: Milla Batres, 1990.

______. "El contexto social del Arte en América Precolombina". En: Lumbreras, Luis Guillermo. *América Precolombina en el Arte*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino: 11-64, 1998.

Mac Neish, Richard. "The beginning of agriculture in Central Perú". En: Reed, Charles A., ed. *Origins of agriculture*. The Hague: Mouton: 753-780, 1977.

Mac Neish, Richard, Thomas C. Patterson y David L. Browman. *The central peruvian prehistoric interaction sphere*. Andover, Mass, 1975.

Mackey, Carol J. y Melissa Vogel. "La Luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 325-342, 2003.

Makowski, Krzysztov, et al. *Vicús*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1994.

______. "La figura del 'oficiante' en la iconografía mochica: ¿shamán o sacerdote?". En: Millones, Luis y Moisés Lemlij, eds. *En el nombre del Señor: shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis: 52-101, 1994.

______. "Los seres radiantes, el águila y el buho: la imagen de la divinidad en la cultura Mochica (siglos II -VII d. C)". En: Krzysztof Makowski, Iván Amaro Bullón y Max Hernández (eds.), Imágenes y Mitos: ensayos sobre las artes figurativas en los Andes Prehispánicos. Lima: Australis y SIDEA: 13-114, 1996.

______. "La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿cómo definirla? En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 343-381, t.1, 2003.

______."Andean Urbanism". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 633-657, 2008.

Manzanilla, Linda. *Akapana: una pirámide en el centro del mundo*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1992.

Marcos, Jorge G. "Desarrollo de la navegación prehispánica en las costas del Pacífico americano". En: García Jordán, Pilar, ed. *Las raíces de la memoria: América Latina ayer y hoy: quinto encuentro debate*. Barcelona: Universidad de Barcelona: 117-145, 1996.

Masucci, Maria A. "Early regional polities of coastal Ecuador". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 489-504, 2008.

Masuda, Shozo, Izumi Shimada y Craig Morris, eds. Andean ecology and civilization: an interdisciplinary perspective on Andean ecological complementarity. Tokyo: University of Tokyo Press, 1985.

Masuda, Shozo e Izumi Shimada, eds. *Kodai Andes bijutsu*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1991.

Matsumoto, Ryozo. "Dos modos de proceso socio-cultural: el Horizonte Temprano y el período Intermedio Temprano en el valle de Cajamarca". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino*. Lima: Horizonte: 167-198, 1994.

McClelland, Donna D. "The ulluchu: a Moche symbolic fruit". En: Cordy-Collins, Alana. *Pre-Columbian art history, selected readings*. Palo Alto: Peek Publications: 435-452, 1977.

______. "A maritime passage from Moche to Chimu". En: Moseley, Michael E. y Alana Cordy-Collins, eds. *The northern dynasties kingship and statecraft in Chimor: a symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection: 75-106, 1990.

McClelland, Donna y Christopher Donnan. *Moche fineline painting from San José de Moro*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA, 2007.

Moche: señores de la Muerte. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1990.

Mejía Xesspe, Toribio. "Mitología del norte andino peruano". *América Indígena* 12:3: 235-251, 1952.

Meneses, Susana y Luis Chero. "Die Architektur". En: Kunst und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, ed. *Gold aus dem alten Peru. Die Königsgräbervon Sipán*. Bonn: Kunst und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH: 212-220, 2001.

Menzel, Dorothy. *Pottery style and society in ancient Peru: art as a mirror of history in the Ica Valley, 1350-1570*. Berkeley: University of California, 1976.

Menzel, Dorothy, John Howland Rowe y Lawrence E. Dawson. *The Paracas Pottery of Ica: A Study in Style and Time*. Berkeley: University of California, 1964.

Meyers, Rodica. "Cuando el sol caminaba por la tierra". Orígenes de la intermediación kallawaya. [Dr. phil, Berlín, Freie Universität Berlín, FB Altertumswissenschaften], 1997.

Milla Batres, Carlos, ed. *Atlas histórico y geográfico del Perú: Las culturas del antiguo Perú: del paleolítico al imperio Inca*. Lima: Milla Batres: t.1, 1995.

Milla Euribe, Zadir. "Fundamentos simbólicos de las formas estéticas en el arte del antiguo Perú". *Perú Indígena* 13:29: 75-91, 1992.

Miranda-Luizaga, Jorge. *Das Sonnentor: Vom Überleben der archaischen Andenkultur*. Munich: Dianus-Trikont, 1985.

Mogan, Alexandra. "The Master or Mother of Fishes: an interpretation of Nazca pottery figurines and their symbolism". En: Saunders, Nicolás J. y Oliver de Montmollin, eds. *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*. Oxford: Oxford University Press: 327-361, 1988.

Mogrovejo R, Juan Domingo. "Análisis de las funciones de la cerámica ritual mochica". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 6: 123-136, 1996.

Molina, Cristóbal de. *Fábulas y ritos de los Incas (1574-75)*. Madrid: Vierna, 1989.

Montell, Gösta. *Dress and Ornaments in Ancient Peru: Archeological and Historical Studies*. Góteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolang, 1929.

Montoya Vera, María del Rosario. "Polvos de espingo". *Revista arqueológica SIAN* 4:8: 5-17, 1999.

______. "Análisis arqueofaunístico de las tumbas 7 (Moche) y 8 (Chimú) de Huaca de La Luna (valle de Moche)". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 9: 229-253, 2006.

______. "Textiles Moche en Huaca de la Luna: El testigo Nº 6 de la tumba 18". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 2000*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 233-240, 2006.

Moore, Jerry D. y Carol J. Mackey. "The Chimú Empire". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 783-808, 2008.

Morales Chocano, Daniel. *Tambor Nazca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1982.

______. "Estructura dual y tripartita en la arquitectura de Pacopampa y en la iconografía de Chavín y Nazca". *Ciencias Sociales* 1: 83-102, 1995.

______. "Importancia de las Salinas de San Blas durante el período formativo en la Sierra Central del Perú". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 273-288, 1998.

______. "Investigaciones arqueológicas en Pacopampa, Departamento de Cajamarca". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 113-126, 1998.

Morales G., Ricardo. "Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 425-476, 2003.

______. "Atuendo ritual Moche en Huaca de la Luna: apuntes para una interpretación iconográfica en contexto". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1998-1999*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 377-387, 2004.

Morales G., Ricardo, Jorge Solórzano S. y Manuel Asmat S. "Superficies arquitectónicas: tipología, tecnología y materiales". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1996*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 211-219, 1998.

Morlón, Fierre, ed. *Comprender la agricultura campesina en los Andes Perú-Bolivia*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1996.

Morris, Craig y Adriana von Hagen. *The Inka Empire and its Andean Origins.* New York: Abbeville Press, 1993.

Morrison, Tony. *Das Geheimnis der Linien von Nazca.* Basel: Wiese Verlag, 1988.

Moseley, Michael E. *The Maritime Foundations of Andean Civilization.* Menlo Park: Cummings Publishing Company, 1975.

______. *The Incas and their ancestors: the archaeology of Peru.* London: Thames and Hudson, 1992.

Moseley, Michael E. y Alana Cordy-Collins, eds. *The northern dynasties kingship and statecraft in Chimor: a symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.

Moseley, Michael E. y James B. Richardson III. "Doomed by natural disaster". *Archaeology* 45:6: 44-45, 1992.

Muelle, Jorge C. "Chalchalcha: Un análisis de los dibujos muchik". *Revista del Museo Nacional* 5:1: 65-88, 1936.

Muelle, Jorge C. y Camilo Blas. "Muestrario de arte peruano precolombino: I. Cerámica". *Revista del Museo Nacional* 7:2: 163-280, 1938.

Mujica Barreda, Elías. "Las grandes culturas del sur: Nasca, Huari y Tiwanaku". En: Curatola, Marco, et. al. *Historia y cultura del Perú.* Lima: Universidad de Lima, Museo de la Nación: 159-194, 1994.

Mulvany, Eleonora N. "Posibles fuentes de alucinógenos en Wari y Tiwanaku: cactus, flores y frutos". *Chungará* 26:2: 185-209, 1994.

Murra, John V. *Formaciones econõmicas y políticas del mundo andino.* Lima: IEP, 1975.

______. *La organización económica del estado inca.* México D. F.: Siglo XXI, 1978.

Murúa, Martín de. *Historia General del Perú.* Madrid: Dastin, 2001.

Museo Amano. *Huacos y Tejidos Precolombinos del Perú.* Lima: Museo Amano, [1972].

Museo de América. *Y llegaron los incas: Museo de América, enero/agosto 2006.* Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

Museo Nacional del Perú. *Muestras de arte antiguo del Perú.* Lima: Imprenta del Museo Nacional, 1936.

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, ed. *Idole Masken Menschen: Frühe Kulturen - Alte Welt und Neue Welt / Sammlung Ebnõther.* Schaffhausen: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1992.

Narváez V., Alfredo. "La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la*

Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 59-92, 1994.

Netherly, Patricia. "Out of the Many, One: the organization of rule in the north coast polities". En: Moseley, Michael E. y Alana Cordy-Collins, eds. *The northern dynasties kingship and statecraft in Chimor: a symposium at Dumbarton Oaks, 12th and 13th October 1985*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection: 461 -487, 1990.

Noelli, Francisco Silva. "The Tupi Expansión". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. Handbook of South American Archaeology. New York: Springer: 659-670, 2008.

Núñez, Lautaro y Tom S. Dillehay. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte, 1978.

Ochatoma P., José. "El Período Formativo en Ayacucho: balance y perspectivas". En: Kaulicke, Peter, ed. *Perspectivas Regionales del Período Formativo en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 289-302, 1998.

Oliver, José R. "The Archaeology of Agriculture in Ancient South America". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 185-216, 2008.

Olivera Núñez, Quirino. "Evidencias arqueológicas del período formativo en la cuenca baja del río Utcubamba y Chinchipe". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 105-112, 1998.

Onuki, Yoshio. "Las actividades ceremoniales tempranas en la cuenca del Alto Huallaga y algunos problemas generales". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino*. Lima: Horizonte: 71-96, 1994.

Onuki, Yoshio, ed. *Exposición del Gran Inca Eterno: la Tristeza de la Niña "Juanita"*. Tokio: Comisión Organizadora de la Exposición del Gran Inca Eterno, 1999.

Onuki, Yoshio, Y. Kato y Y. Seki, eds. *El Tesoro del Templo Kuntur Wasi*. Tokio: Nihonkeizai Shinbunsha, 2000.

______. "Una perspectiva del período formativo de la sierra norte del Perú". En: Lohmann Villena, Guillermo. *Historia de la Cultura Peruana*. Lima: Congreso de la República: 103-126, 2000.

Orbigny, Alcides D. *Viaje a la América meridional (1826-1833)*. Madrid: Aguilar, 1958.

Otarola A., Carlos. *Formas decorativas peruanas*. Huancayo: Orams VI, 1973.

Otero, Gustavo Adolfo. *Tihuanacu (antología de los principales escritos de los cronistas coloniales, americanistas e historiadores bolivianos)*. La Paz: Artística, 1939.

Schaan, Denise Pahl. "The Nonagricultural Chiefdoms of Marajó Island". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 339-357, 2008.

Panizo M., César, ed. Guide of pre-hispanic peruvian pottery / Guía de cerámicas prehispánicas del Perú. Lima: s.n., 2000.

Panofsky, E. *Meaning in the Visual Art. Woodstock.* New York: The Overlook Press, 1955.

Ochatoma Paravicino, José. "El período formativo en Ayacucho: balance y perspectivas". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 289-302, 1998.

Paredes, Manuel Rigoberto. *Tiahuanacu y la provincia de Ingavi.* La Paz: Isla, 1955.

Parker, David. *Broken Images: the figured landscape of Nazca.* Manchester: Cornerhouse, 1992.

Parsons, Lee A. *Pre-Columbian art: the Morton D. May and the St. Louis Art Museum Collections.* New York: Harper & Row, 1980.

Parsons, Jeffrey R. y Charles M. Hastings. "The Late Intermediate Period". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian Prehistory.* New York: Cambridge University Press: 190-229, 1988.

Paul, Anne. *Paracas ritual attire: symbols of authority in ancient Peru.* Norman: University of Oklahoma Press, 1990.

Paul, Anne, ed. *Paracas art and architecture: object and context in South Coastal Peru.* Iowa City: University of Iowa Press, 1991.

Paulsen, Allison C. A Moche-Nasca Connection. 57sf Annual Meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans, 1986.

Pearsall, Deborah. "Plant domestication and the shift to agriculture in the Andes". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology.* New York: Springer: 105-120, 2008.

Pease, Franklin. "Mitología y mar". En: Alfonso Pérez B., et. al. *La pesca en el Perú prehispánico.* Lima: Pesca Perú: 57-67, [1980].

Pérez Bonany, Alfonso, et al. *La pesca en el Perú prehispánico.* Lima: Pesca Perú, [1980].

Petersen, Georg. *Evolución y desaparición de las altas culturas: Paracas - Cahuachi (Nasca).* Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1980.

Pezzia Assereto, Alejandro. *La cultura Nazca.* Lima: Peruano-Suiza, 1962.

Pérez Calderón, Ismael. "Sitios del período formativo en Santiago de Chuco, dpto. de La Libertad, sierra norte de los Andes Centrales". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 127-145, 1998.

Phipps, Elena. *Cahuachi Textiles in the W.D. Strong Collection: Cultural Transition in the Nasca Valley, Peru.* Columbia: Columbia University, 1989.

Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru.* Washington D.C.: National Gallery of Art, 2001.

Pimentel, Víctor y Gonzalo Álvarez. "Relieves polícromos en la plataforma funeraria Uhle". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 181-203, 2000.

Pimentel, Víctor y María Isabel Paredes. "Evidencia Moche V en tambos y caminos entre los valles de Santa y Chao, Perú". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 269-303, 2003.

Pinilloa R., Alberto. "Desenterramiento y destrucción de pinturas y relieves decorativos". *Investigación Arqueológica* 2: 28-34, 1978.

Platt, Tristan. "El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes". *Anuario de Estudios Americanos* 58:2: 633-678, 2001.

Ponce Sanginés, Carlos. *Descripción Sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku*. Tiwanaku: Centro de Investigaciones Arqueológicas, 1964.

Ponce Sanginés, Carlos. "Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura". *América Indígena* 32(3): 717-772, 1972.

______. *Tiwanaku: 200 años de investigaciones arqueológicas*. La Paz: Producciones Cima, 1995.

Portugal O., Max. *Escultura prehispánica boliviana*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1998.

Posnansky, Arthur. *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud*. Berlín: Dietrich Reimer, t.1, 1914.

______. "Die erotischen Keramiken der Mochicas und deren Beziehungen zu okzipital deformierten Schädeln". Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 2: 67-74, 1925.

______. *Tihuanacu, the cradle of American man*. New York: J. J. Augustin, 1945.

______. *Tihuanacu, the cradle of American man*. La Paz: Ministerio de Educación, 1957.

Pozorski, Thomas y Shelia Pozorski. "Sociedades complejas tempranas y el universo ceremonial en la costa nor-peruana". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, ed. *El mundo ceremonial andino*. Lima: Horizonte: 47-70, 1994.

______. "La dinámica del valle de Casma durante el período inicial". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 83-100, 1998.

______. "La arquitectura residencial y la subsistencia de los habitantes del sitio de Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan - Valle de Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 119-150, t.1, 2003.

______. "Early cultural complexity on the coast of Peru". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 607-632, 2008.

Propp, Vladimir. Tansformacii volshebnykh skazok. Poetika, Vremennik Otdela Slovesnykh IV: 70-89, 1928.

______. *Morfologija skazky*. 2da edición. Leningrad: Nauka, 1968.

______. *Morfología del cuento*. 7ma edición. Madrid: Ed. Fundamentos, 1981.

Proulx, Donald A. *Local differences and time differences on Nasca pottery*. Berkeley: University of California Press, 1968.

______. *Nasca gravelots in the Uhle collection from Ica Valley, Peru*. Amherst: University of Massachussets, 1970.

______. "Headhunting in ancient Peru". *Archaeology* 24: 16-21, 1971.

______. "Territoriality in the early Intermediate Period: the case of Moche and Recuay". *Ñawpa Pacha* 20: 83-96, 1982.

______. "Nasca style". En: Katz, Lois, ed. *Art of the Andes: pre-Columbian sculptured and painted ceramics from the Arthur M. Sackler Collections*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Foundation y The AMS Foundation for the Arts, Sciences and Humanities: 87-105, 1983.

______. "Nasca trophy heads: victims of warfare or Ritual Sacrifice?". En: Tkaczuk, Diana C. y Vivian Brian C. *Cultures in conflict: current archaeological perspectives. 20th Annual Chacmool Conferences*. Calgary: University of Calgary: 73-85, 1989.

______. *Die ikonographie von Nasca, inka Peru, 3000 Jahre indianische Hochkulturen*. Berlín: Haus der Kulturen der Welt, 1992.

______. "Stylistic variation in proliferous Nasca pottery". *Andean Past* 4: 91 -108, 1994.

______. *A sourcebook of Nasca ceramic iconography: reading a culture through its art*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.

______. "Paracas and Nasca: regional cultures on the South Coast of Peru". En: Silverman, Helaine y William Isbell, ed. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 563-586, 2008.

Przadka, Patrycja y Milosz Giersz. *Sitios arqueológicos de la zona del valle de Culebras*. Varsovia: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, 2003.

Purin, Sergio. *Vases anthropomorphes Mochicas des Musées royaux d'art et d'histoire*. Bruselas: Musées royaux d'art et d'histoire, 1979.

______. *Vases Mochicas des Musées royaux d'art et d'histoire*. Bruselas: Musées royaux d'art et d'histoire, 1980.

______. "Die erotische Keramik Perus". En: Kann, Peter y Gerhard W. van Bussel, eds. *Erotische Kunst des alten Peru: sinnlich-über-sinnlich*. Wien: Museum für Völkerkunde: 29-54, 1996.

Quilter, Jeffrey. *Life and death at Paloma: society and mortuary practices in a preceramic Peruvian village*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.

______. "The Moche revolt of the objects". *Latin American Antiquity* 1:1: 42-65, 1990.

______. "Moche mimesis: continuity and change in public art in early Peru". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 21-45, 2001.

______. *Die Schätze der Anden: der glanz der Inkazeit und des präkolumbischen Südamerikas*. München: Frederking Thaler Verlag GmbH, 2005.

Quintana, Rodolfo. *Cerámica del Perú. Museo Arqueológico Cassinelli*. Trujillo: Editorial Libertad E.I.R.L, 1990.

Ramos Gõmez, Luis Jaime. "Las representaciones de 'aves fantásticas' en materiales nazcas del Museo de América de Madrid". *Revista de Indias* 37:147/48: 265-276, 1977.

Rauh, Werner y Klaus von Bismarck. *Uber präkolumbische Darstellungen von Bromelien in Peru*. Stuttgart: Steiner, 1996.

Rautenstrauch Joest-Museum Köln. *Schatze aus Peru. Von Chavin bis zu den Inka*. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1959.

Ravines, Rogger. *Escamosos y cocodrilos en el mundo andino*. Lima: CIBA-GEIGY Peruana, [1972].

______. *Mapa arqueológico del valle del Jequetepeque*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Proyecto Especial de Irrigación Jequetepeque-Zaña, 1981.

______. *Panorama de la arqueologla andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

______. *Introducción a una bibliografía general de la arqueologla del Perú 1860-1988*. Lima: Los Pinos, 1989.

______. "Las culturas preincas: arqueología del Perú". En: Kaulicke Roermann, Peter. *Historia general del Perú*. Lima: Editorial Brasa: vol. 2, 1994.

Raymond, J. Scott. "The maritime foundations of andean civilization: a reconsideration of the evidence". *American Antiquity* 46: 806-821, 1981.

______. "A view from the tropical forest". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society*. Cambridge: Cambridge University Press: 279-300, 1988.

______. "La vida ceremonial en el formativo temprano de Ecuador". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino*. Lima: Horizonte: 27-46, 1994.

Reichert, Rafael X. "Moche iconography: the highland connection". En: Cordy-Collins, Alana. *Pre-Columbian art history: selected readings*. Palo Alto: Peek Publications: 279-291, 1982.

Reindel, Markus. "Baumaterialien, Konstruktionstechniken und Bauformen der monumentalen Lehmarchitektur an der Nordküste Perus". *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archáologie* 13: 331-383, 1993.

______. "Aproximación a la arquitectura monumental de adobe en la costa norte del Perú". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos*. Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruana 91-106, 1997.

Reinhard, John. "Las líneas de Nazca, montañas y fertilidad". *Boletín de Lima* 5:26: 29-50, 1983.

______. "Interpreting the Nazca Lines". En: Townsend, Richard, ed. *The Ancient Americas: art from sacred landscapes*. Chicago: Art Institute of Chicago: 291-301, 1992.

Rick, John. *Prehistoric hunters of the high Andes*. New York: Academic Press, 1980.

______. *Cronología, clima y subsistencia en el precerámico peruano*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, 1983.

______. "The character and context of higland preceramic society". En: Keatinge, Richard W., ed. *Peruvian prehistory: an overview of pre-Inca and Inca society*. Cambridge: Cambridge University Press: 3-40, 1988.

Rick, John, Silvia Rodríguez Kembel, Rosa Mendoza Rick y John A. Kembel. "La arquitectura del complejo ceremonial de Chavín de Huantar. Documentación tridimensional y sus implicancias". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 181-214, 1998.

Rivera, Mario A. "La problemática Tiwanaku-Huari en el contexto pan-andino del desarrollo cultural. 45. Congreso Internacional de Americanistas, (Bogotá), 1985.

Roark, Richard P. "From monumental to proliferous in Nasca Pottery". *Ñawpa Pacha* 3: 1-92, 1965.

Rocha, Luis Alberto de la. Bibliografía de Tiwanaku. Selección especial. Tiwanaku. (3. Concurso Internacional de Tiwanakología. Centro Socio-Cultural, Hogar Tiwanaku), 1992a.

______. Cronología de Tiwanaku. Tiwanaku. (2. Concurso Internacional de Tiwanakología. Centro Socio-Cultural, Hogar Tiwanaku), 1992b.

Roemer-und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Gold aus Perú: Goldschätze der Inka- und Vor-Inkazeit aus dem Goldmuseum Lima. Hildesheim: Roemer-und Pelizaeus-Museum, 1977.

Rossell Castro, Alberto. *Arqueología sur del Perú: áreas: Valles de Ica y La Hoya de Río Grande Naska*. Lima: Universo, 1977.

Rossello Truel, Lorenzo. "Sobre el estilo de Nasca". En: *Antiguo Perú: espacio y tiempo: trabajos presentados a la Semana de Arqueología Peruana (9-14 de noviembre de 1959)*. Lima: Juan Mejía Baca: 47-88, 1960.

Rostworowski de Diez Canseco, María. *Curacas y sucesiones: Costa Norte*. Lima: Minerva, 1961.

______. *Etnia y sociedad: Costa peruana prehispánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1977.

______. *Historia del Tawantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988.

______. Pachacamac y el Señor de los Milagros: una trayectoria milenaria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992.

Rowe, John Howland. "The Kingdom of Chimor". *Acta Americana* 6:1-2: 26-59, 1948.

______. "Nuevos datos relativos a la cronología del estilo Nazca". En: *Antiguo Perú: espacio y tiempo: trabajos presentados a la Semana de Arqueología Peruana (9-14 de noviembre de 1959)*. Lima: Juan Mejía Baca: 29-45, 1960.

______. *Chavín art: an inquiry into its form and meaning*. New York: Museum of Primitive Art, 1962.

______. "El reino de Chimor". En: Ravines, Rogger y Fernando Fuenzalida. *100 años de arqueología en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1970.

______. "Kunst in Peru und Bolivien". En: Willey, Gordon R., ed. *Propyläen Kunstgeschichte: Das alte Amerika*. Berlín: Propyläen Verlag: 285-350, 1974.

Rucabado, Julio y Luis Jaime Castillo Butters. "El período transicional en San José de Moro". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: Hacia el Final del Milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo: 15-42, t.1, 2003.

Russell, Glenn S., Leonard Banks L. y Jesús Briceño R. "Producción de cerámica Moche a gran escala en el Valle de Chicama, Perú: el taller de Cerro Mayal". En: Izumi Shimada, ed. *Tecnología y organización de la producción cerámica prehispánica en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 201 -227, 1994.

Russell, Glenn S. y Margaret A. Jackson. "Policial economy and patronage at Cerro Mayal, Peru". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 159-175, 2001.

Salazar, Ernesto. Pre-Columbian mound complexes in the Upano River Valley, Lowland South America". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 263-278, 2008.

Salazar Bondy, Sebastián. *La cerámica peruana prehispánica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Salazar-Burger, Lucy y Richard Burger. "La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la Costa Norte del Perú". *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie Band* 4: 213-253, 1982.

Sandweiss, Daniel y James Richardson. "Central Andean environments". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 93-104, 2008.

Sandweiss, Daniel H. "Early fishing societies in Western South America". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 145-156, 2008.

Santa, Elizabeth della. *Les vases péruviennes de la collection du roi Albert et la reine Elisabeth*. Bruselas : s.n., 1962.

della Santa, Elizabeth

_______. *La collection de vases mochicas des Musées Royaux d'art et d'histoire*. Bruselas : s.n., 1972.

Sarmiento, Ernesto. "Hombre, arte y mar". En: Alfonso Pérez B., et. al. *La pesca en el Perú prehispánico*. Lima: Pesca Perú: 39-54, [1985].

Sawyer, Alan R. *The Nathan Cummings Collection of ancient Peruvian art (formerly Wassermann-San Blás collection*. Chicago: s.n., 1954.

_______. "Paracas and Nasca Iconography". *Essays on pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge: Harvard University Press: 269-316, 1961.

_______. *Ancient Peruvian Ceramics: the Nathan Cummings Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1966.

_______. *Mastercraftsmen of ancient Peru*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1968.

_______. "The Feline in Paracas Art". En: Benson, Elizabeth, ed. *The cult of the Feline: a conference in pre-Columbian iconography, october 31st and november 1st, 1970*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections: 91-112, 1972.

_______. *Ancient Andean Arts: in the Collection of the Krannert Art Museum*. Champaign: University of Virginia Press, 1975.

_______. "Painted Nasca Textiles". En: Rowe, Ann P., Elizabeth Benson y Anne-Louise Schaffer, eds. The Junius B. Bird pre-Columbian Textile Conference, May 19th and 20th, 1973.Washington, D.C.: Textile Museum y Dumbarton Oaks: 129-150, 1979.

_______. *Early Nasca Needlework*. Londres: Laurence King, 1997.

Sánchez Garrafa, Rodolfo. "Las serpientes muru y los rituales de la soga polícroma". *Revista El Antoniano* 17:112: 141-145, 2007.

Schaedel, Richard P. *El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días: Actas y Memorias del 39 Congreso Internacional de Americanistas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: 15-33, t.2, 1972.

_______. *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925*. Lima: Ediciones COFIDE, 1988.

______. "2000 años de continuidad cultural en la costa norte del Perú". En: Hanns-Albert Steger, ed. *La concepción de tiempo y espacio en el mundo andino: 7 Coloquio Interdisciplinario de la Sección Latinoamericana, Instituto Central (06) de la Universidad Erlangen-Nürnberg.* Frankfurt: Vervuert: 115-127, 1991.

Schindler, Helmut. *Die Kunstsammlung Norbert Mayrockaus Alt-Peru.* München: International Publishing GmbH Germering, 2000.

Schlesier, Karl H. "Stilgeschichtliche Einordnung der Nazca-Vasenmalereien: Beitrag zur Geschichte der Hochkulturen des vorkolumbischen Peru". *Annali Lateranensi* 23: 9-236, 1959.

Schlingloff, Dieter. "Erzählung und Bild. Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen inder europäis-chen und indischen Kunst". *Beiträge zur alllgemeinen und vergleichenden Archäologie* 3: 87-213, 1982.

Schmidt, Max. *Kunst und Kultur von Peru.* Berlín: Propyläen, 1929.

Schmitz, Claudia. *Geschenke der Ahnen: peruanische Kostbarkeiten aus der Sammlung Eduard Gaffron; Konstruktion und Wirklichkeit einer Kultur.* Leipzig: Museum für Völkerkunde zu Leipzig, 2001.

Schulze-Thulin, Axel. *Im Zeichen des Jaguars: Indianische Frühkulturen in Alt-Peru.* Stuttgart: Linden Museum Stuttgart, 1974.

______. *Amerika-Abteilung.* Stuttgart: Linden Museum Stuttgart, 1989.

Schumacher de Peña, Gertrud. *El vocabulario Mochica de Walter Lehmann (1929): comparado con otras fuentes léxicas.* Lima: Instituto de Investigación Lingüística Aplicada, 1991.

Schuster, Wilhelm. "Die Moche". En: Boetzkes, Manfred, Wolfgang Gockel y Manfred Hohl, eds. *Alt-Peru: Auf den Spuren der Zivilisation.* Lamspringe: Quensen GMBH: 42-55, 1986.

Seki, Yuji. "La transformación de los centros ceremoniales del período formativo en la cuenca de Cajamarca, Perú". En: Millones, Luis y Yoshio Onuki, eds. *El mundo ceremonial andino.* Lima: Horizonte: 143-166, 1994.

______. "El período formativo en el valle de Cajamarca". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 147-160, 1998.

Seler, Eduard. *Die buntbemalten Gefäße von Nazca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung, Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alter-tumskunde.* Berlín: Behrend & Co.:169-338, 1923.

Seoane, Francisco. "Huaca Colorada: un centro de poder durante el Horizonte Medio en el valle de Chicama". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 9:77-106, 2006.

Shady Solís, Ruth. "La época Huari como interacción de las sociedades regionales". *Revista Andina* 11: 67-133, 1988.

______. "Sociedades del Nororiente Peruano durante el Formativo". *Pachacamac* 1:1: 21-48, 1992.

______. La civilización de Caral-Supe: 5000 años de identidad cultural en el Perú. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2005.

Shady Solís, Ruth y Carlos Leyva, eds. *La ciudad sagrada de Caral-Supe: los orígenes de la civilización andina y la formación del Estado prístino en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2003.

Shimada, Izumi. *Socioeconomic organization at Moche V Pampa Grande, Peru: prelude to a major transformation to come*. [Tesis de doctorado, Departamento de Antropología]. Tucson: University of Arizona, 1976.

______. "Economy of a Prehistoric Urban Context: Commodity and Labor Flow at Moche V Pampa Grande, Peru". *American Antiquity* 43:4: 569-592, 1978.

______. "Horizontal Archipiélago and Coast-Highland Interaction in North Peru: Archaeological Models". En: Millones, Luis y Hiroyasu Tomoeda, eds. *El hombre y su ambiente en los Andes Centrales*. Osaka: National Museum of Ethnology: 137-210, 1982.

______. "Horizontal and vertical dimensions of prehistoric states in North Peru". En: Haas, Jonathan, Shelia Pozorski y Thomas Pozorski, eds. *The Origins and development of the Andean state*. Cambridge: Cambridge University Press: 130-144, 1987.

______. "Los modelos de organización sociopolítica de la cultura Moche: nuevos datos y perspectivas". En: Uceda, Santiago y Elias Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 359-387, 1994.

______. *Pampa Grande and the Mochica culture*. Austin: University of Texas Press, 1994.

______. "Late Moche Urban Craft Production: a first approximation". En: Pillsbury Joanne, ed. *Moche Art and Archaeology in ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 177-205, 2001.

Silva, Jorge E. "Una aproximación al período formativo en el valle de Chillón". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 251-268, 1998.

Silverman, Helaine. *Cahuachi: an Andean ceremonial centre*. [Tesis de doctorado]. Austin: University of Texas, 1986.

______. "Estudio de los patrones de asentamiento y reconstrucción de la antigua sociedad Nasca". *Boletín de Lima* 14:82: 33-43, 1992.

______. *Cahuachi in the ancient Nasca world*. Iowa: University of Iowa Press, 1993.

Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer, 2008

Spielbauer, Judith. "Nasca Figurines from the Malcom Whyte Collection". *Archaeology* 25:1: 20-25, 1972.

Stahl, Peter W. "Animal Domestication in South America". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 121-130, 2008.

Stone-Miller, Rebecca. *To weave for the Sun. Ancient Andean textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

______. *Art of the Andes: from Chavín to Inca*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

Strong, William Duncan. *Paracas, Nasca and Tiahunacoid cultural relationships in South coastal Peru*. Salt Lake City: Society for American Archaeology, 1957.

Stumer, Louis M. "Contactos foráneos en la arquitectura de la costa central". *Revista del Museo Nacional* 27: 11-30, 1958.

Szeminski, Jan. *Un kuraca, un dios y una historia*. San Salvador de Jujuy: Instituto de Ciencias Antropológicas, 1987.

Szeminski, Jan. Manqu Qhapaq Inqap Kawsasqankunamanta. De las vidas del Inqa Manqu Qhapaq. Ms., 1994.

Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII: versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.

Tellenbach, Michael. *Die Ausgrabungen in der formativzeitlichen Siedlung Montegrande, Jequetepeque-Tal, Nord-Perú*. München: C. H. Beck, 1986.

______. "Los vestigios de un ritual ofrendario en el Formativo Peruano: acerca de la relación entre templos, viviendas y hallazgos". En: Bonnier, Elisabeth y Henning Bischoff, eds. *Archaeologica peruana 2: arquitectura y civilización en los Andes Prehispánicos*. Heidelberg: Sociedad Arqueológica Peruano Alemana: 162-175, 1997.

Tello, Julio C. "Arte antiguo peruano: álbum fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica muchik existentes en los museos de Lima. Primera parte: tecnología y morfología". *Inca* 2: 7-62, 1938.

______. *Paracas. Primera Parte*. Lima: Museo Nacional de Arqueología y Antropología, 1959.

______. "Tecnología y morfología alfarera y la cerámica mochica". En: Ravines, Rogger. *Tecnología Andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas: 415-432, 1978.

Tello, Julio C. y Toribio Mejía Xesspe. *Paracas. Segunda Parte. Cavernas y Necrópolis*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1979.

Tello, Ricardo, José Armas y Claude Chadpdelaine. "Prácticas funerarias Moche en el complejo arqueológico Huacas del Sol y de la Luna". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche:*

hacia el final del milenio: actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 151-187, t.1, 2003.

Terenzi, Claudia, Claudio Cavatrunci y Guiseppe Orefici, eds. *I popoli del sole e della luna: Tesoro d'arte dall'antico Perú*. Milano: FABBRI EDITORI, 1990.

Torero, Alfredo. "El comercio lejano y la difusión del quechua: el caso de Ecuador". *Revista Andina* 2:2: 367-402, 1984.

Townsend, Richard. "Deciphering the Nazca World: ceramic images from Ancient Peru". *Museum Studies* 11:2: 116-139, 1985.

Troll, Cari. "Die geographischen Grundlagen der andinen Kulturen und des Inkareiches". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 5:3: 1 -37, 1931.

______. *Geo-Ecology of the Mountainous Regions of the Tropical Americas*. Bonn: Verlag, 1968.

Tufinio Culquichicón, Víctor. "Conus Fergusoni y Spondylus Princeps en la ideología de las sociedades norcosteñas: contextos e imágenes". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 9: 255-274, 2006.

Tufinio Culquichicón, Moisés. "Huaca de la Luna: arquitectura y sacrificios humanos". En: Castillo Butters, Luis J., ed. *Arqueología Mochica: nuevos enfoques: actas del primer congreso internacional de jóvenes investigadores de la cultura Mochica. Lima, 4 y 5 de agosto de 2004*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos: 451-470, 2008.

Tung, Tiffany A. "Life on the move: bioarchaeological contributions to the study of migration and diaspora communities in the Andes". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 671-680, 2008.

Ubbelohde-Doering, Heinrich. *Altperuanische Gefäßmalereien*. Marburg: Jahrbuch, 1926.

______. Tonplastiken aus Nazca, Jahruch für Prähistorische und Ethnographische Kunst. Leipzig: Klinkhardt u. Biermann: 167-171, 1927.

______. Altperuanische Gefäßmalereien. 2. Teil. Marburg, 1931.

______. Rutas estelares en la región de Nazca, en el sur del Perú, 1927.

______. *Auf den Königsstraßen der Inka. Reisen und Forschungen in Peru*. Berlín: Verlag Ernst Wasmuth, 1941.

______. *Alt-Mexikanische und Peruanische Malerei*. Berlín: Safari Verlag, 1959.

______. *Kulturen Alt-Perus: reisen und archäologische Forscchungen in den Andean Südamerikas*. Tübingen: Wasmuth, 1966.

Uceda, Santiago. "El poder y la muerte en la sociedad moche". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G. eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1995*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 177-188, 1997.

______. "Esculturas en miniatura y una maqueta en madera". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1995*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 151-176, 1997.

______. "El centro urbano de las Huacas del Sol y de la Luna". En: Abadía de Daoulás. *Perú: dioses, pueblos y tradiciones*. Finistére: La Abadía: 22-34, 1999.

______. "Das stadtgelände der kultplátze: Huacas del Sol y de la Luna". En: Leitner-Böchzelt, Susanne, eds. *Peru - Versunkene Kulturen, Austellungskatalog Kunsthalle*. Leoben: Universitátsdruckerei Klampfer: 23-26, 2000.

______. "Los ceremoniales en la Huaca de la Luna: un análisis de los espacios arqueológicos". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1997*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 2000.

______. "Investigations at Huaca de la Luna, Moche Valley: an example of Moche religious architecture". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in Ancient Peru*. Washington: National Gallery of Art: 47-67, 2001.

______. "El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: el templo de la Divinidad de las Montañas". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1998-1999*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 367-375, 2004.

______. "La cultura Moche: a manera de introducción". En: Valle A., Luis, ed. *Desarrollo arqueológico: Costa Norte del Perú*. Trujillo: SIAN: 147-158, t.1, 2004

______. "Los sacerdotes del arco bicéfalo: tumbas y ajuares hallados en Huaca de la Luna y su relación con los rituales Moche". *ARKINKA* 9:98: 96-104, 2004.

______. "Nivel de planificación urbana y del estado Moche: el caso del sitio de las Huacas del Sol y de la Luna". *ARKINKA* 9:100: 108-115, 2004.

______. "El nivel alto de la Plataforma I de Huaca de la Luna: un espacio multifuncional". En: Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 2000*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo: 225-232, 2006.

Uceda, Santiago y Elias Mujica B., eds. *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1994.

______. "Los estudios sobre Moche al inicio del nuevo milenio". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del mileno: Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 337-349, t.2, 2003.

______. *Moche: hacia el final del mileno: Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo, 2003.

Uceda, Santiago y Moisés Tufínio. "El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del mileno: Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*.Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 179-228, t.2, 2003.

Uceda, Santiago y Ricardo Morales G. "La Huaca de la Luna". En: Lavalle Vargas, José A., et. al. *Trujillo Precolombino*. Trujillo: Odebrecht: 260-273, 1996.

Uceda, Santiago, Elías Mujica B. y Ricardo Morales G., eds. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1995*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 1997.

______. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1996*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 1998.

______. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1997*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 2000.

______. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1998-1999*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 2004.

______. *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 2000*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 2006.

Uceda, Santiago, Ricardo Morales G., José Canziani A. y María Montoya V. "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: *Moche: propuestas y perspectivas: actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: 251-303, 1994.

Ugarte E., Juan Manuel. *Las telas pintadas precolombinas de la costa peruana*. Lima: Banco Central de Reserva, 1995.

Uhle, Max. "Zur chronologie der alten kulturen von Ica". *Journal de la Société des Américanistes de París* 10:2: 341-367, 1913.

______. "The Nazca pottery of Ancient Peru". *Proceedings of the Davenport Academy of Sciences* 13: 1-16, 1914.

______. "Las ruinas de Moche". *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima* 30:3-4: 57-71, 1915.

Ulbert, Cornelius. *Studien zur formativen Grossarchitektur in Nord und Zentralperu*. [Magister Artium]. Bonn: Rheinische Friedrich Wilhelms Universität, Philosophische Fakultät, 1998.

Urteaga-Ballón, Oscar. *Interpretación de la sexualidad en la cerámica del antiguo Perú*. Lima: Museo de Paleo-Patología del Hospital "2 de Mayo", 1968.

Urton, Gary. *At the crossroads of the earth and the sky: an Andean cosmology*. Austin: University of Texas Press, 1988.

______. "The Inca khipu: knotted-cord record keeping in the Andes". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 831-844, 2008.

Valcárcel, Luis E. "La cultura antigua del Perú". *Fanal* 10:42: 2-6, 1955.

Valencia E., Abraham y Tatiana A. Valencia B. "Canas y batallas rituales en Chiraje". En: *Ritos de competición en los Andes: luchas y contiendas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: 51 -130, 2003.

Vásquez, Víctor, Teresa Rosales, Arturo Morales y Eufrasia Roselló. "Zooarqueología de la zona urbana Moche, complejo Huaca del Sol y de la Luna, valle de Moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del mileno: Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 33-63, t.2, 2003.

Vega-Centeno, Rafael, Luis F. Villacorta, Luis E. Cáceres y Giancarlo Marcene. "Arquitectura monumental temprana en el valle medio de Fortaleza". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 219-238, 1998.

Verano, John W. "War and death in the moche world: osteological evidence and visual discourse". En: Pillsbury, Joanne, ed. *Moche art and archaeology in ancient Peru*. Washington D.C.: National Gallery of Art: 111-125, 2001.

______. "Avances en la bioantropología de los moche". En: Uceda, Santiago y Elías Mujica B., eds. *Moche: hacia el final del mileno: Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad Nacional de Trujillo: 15-32, t.2, 2003.

______. "Trophy head taking and human sacrifice in Andean South America". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 1047-1060, 2008.

Vergara Montero, Enrique y Manuel Sánchez Vera. *Mitagrafía mochica*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 1996.

Vienrich, Adolfo. *Azucenas quechuas: fábulas quechuas*. Lima: Lux, 1999.

Villaret, Bernard. *Art anciens du Perou*. Singapour: Les Editions du Pacifique, 1985.

Vivante, Armando. "El juego mochica con pallares". *Revista Geográfica Americana* 18:110: 275-280, 1942.

Walker, John H. "The Llanos de Mojos". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 927-939, 2008.

Wassén, Henry. "Ulluchu in Moche iconography and blood ceremonies: the search for identification". *Göteborgs Etnografiska Museum. Annals 1985/86*: 59-85, 1987.

______. "El 'ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre Moche: la búsqueda de su identificación". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 25-45, 1989.

Watanabe, Luis K. *Culturas preincas del Perú*. Lima: COFIDE, 1995.

Weberbauer, Augusto. *El mundo vegetal de los Andes peruanos: estudios fitogeográficos*. Lima: Ministerio de Agricultura, 1945.

Wiencek, Henry. "Kings of the Hills". En: Diekey, Thomas, John Man y Henry Wiencek, eds. *Treasures of the world: the kings of El Dorado*. New York: Tree Communications: 46-107, 1982.

Wiese de Osma, Guillermo. "El Brujo". En: Lavalle Vargas, José A. *Trujillo precolombino*. Lima: Lavalle Editores: 247-257, 1995.

Willey, Gordon R. *Prehistoric settlement patterns in the Virú Valley, Peru*. Washington D.C.: GPO, 1953.

______. "The early great styles and the rise of the pre-Columbian civilizations". *American Anthropologist* 64:1: 1-14, 1962.

______. "Das alte Amerika". En: Willey, Gordon R., ed. *Propyläen Kunstgeschichte: das alte Amerika*. Berlin: Propyläen Verlag: 11-137, 1974.

Wilson, David. "Of maize and men: a critique of the maritime hypothesis of state origins on the coast of Peru". *American Anthropologist* 83:1: 93-120, 1981.

Wolfe, Elizabeth F. "The spotted cat and the horrible bird: stylistic change in Nasca 1-5 ceramic decoration". *Ñawpa Pacha* 19: 1-62, 1981.

Wurster, Wolfgang W. *Die Schatzgräber: archäologische Expeditionen durch die Hochkulturen Südamerikas*. Hamburg: Geo, 1991.

Yacovleff, Eugenio. "La deidad primitiva de los Nasca". *Revista del Museo Nacional* 1:2: 103-161, 1932.

______. "Las falcónidas en el arte y en las ciencias de los antiguos peruanos". Revista del Museo Nacional 1:1: 33-111, 1932.

Yacovleff, Eugenio. Yacovleff, Eugenio y Fortunato L. Herrera. "El mundo vegetal de los antiguos peruanos (Parte 1)". *Revista del Museo Nacional* 3:3: 243-323, 1934.

______. "El mundo vegetal de los antiguos peruanos (Parte 2)". *Revista del Museo Nacional* 4:1: 31-102, 1935.

Zapata Rodríguez, Julinho. "Los cerros sagrados: panorama del periodo formativo en la cuenca del Vilcanota, Cuzco". *Boletín de arqueología PUCP* 2: 307-336, 1998.

Zeidler, James A. "The Ecuadorian Formative". En: Silverman, Helaine y William Isbell, eds. *Handbook of South American Archaeology*. New York: Springer: 459-488, 2008.

Zevallos Q., Jorge. "La Prehistoria de Trujillo. La Cultura Moche". En: Lavalle, José Antonio de, ed. *Trujillo precolombino.* Trujillo: Odebrecht: 88-191, 1996.

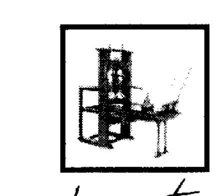
______. "Área y fases de la cultura Moche". *Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia* 8: 49-62, 2003.

Zighelboim, Ari. "Escenas de sacrificio en montañas en la iconografía Moche". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 35-70, 1995.

Zuidema, R. Tom. *Reyes y guerreros: ensayos de cultura andina.* Lima: FOMCIENCIAS, 1989.

17. ABREVIACIONES

MARLH	MUSEO RAFAEL LARCO HERRERA, LIMA PERÚ
ME	MUSEO DE ETNOLOGÍA, BERLÍN ALEMANIA
MfV MUNICH	STAATLICHES MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, MÜNCHEN ALEMANIA
ML	MUSEO LARCO, LIMA PERÚ
MN	MUSEO DE LA NACIÓN, LIMA PERÚ
MNAAH	MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, ARQUEOLOGÍA E HISTORIA, LIMA PERÚ



Moche: Cosmologia y Sociedad.
Una Interpretación Iconográfica,
se terminó de imprimir en el mes de abril de 2009
en la imprenta del Centro Bartolomé de Las Casas.
Pasaje Pampa de La Alianza 164 - Apartado 477, Cuzco.
Telefax: 084-245415 / 245656
e-mail: cbcimprenta@apu.cbc.org.pe
Cuzco, Perú